



# القاهرة

أدب . فكر . فن .

AL-QĀHIRAH

العدد ٧٥ • ٢٢ مجرم ١٥٠٨ هـ • ١٥ سبتمبر ١٩٨٧ م

تصدر منتصف كل شهر

عن الكاتب الكبير « **توفيق الحكيم** » ( الجزء الأول )



- عودة التاريخ من المنفى
- الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم
- عصفور الحكيم بين الشرق والغرب
- ياطالع الشجرة بين العبث والفن الشعبي
- آراء الحكيم في الأدب والفن
- توفيق الحكيم والسينما

◆ **تحقيقات وحوارات عن ومع توفيق الحكيم** ◆ سطور عن حياته  
 وأعماله ◆ **بالإضافة إلى الأبواب الثابتة:** شعر ● قصص  
 ● مسرح ● سينما ● مجلات عربية ومحلية ● رسائل جامعية



مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصري القديم

الشمع ٥٠ قرشاً

## من وجوه الفيوم

بورترية لسيدة شابة يرجع تاريخه إلى العصر الروماني في القرن الثاني بعد الميلاد . وظلت مثل هذه البورترية شائعة الاستخدام حتى انتهاء فترة الحصر على تحنيط جثث الموتى في القرن الرابع الميلادي .

وكان من الشائع رسم هذه البورترية على لوحات خشبية . وكانت الملامح صورة طبق الأصل من ملامح المتوفى ، حيث كان يعمل له قناع من الشمع المذاب بعد وفاة المتوفى .

وقد عرفت باسم « بورترية الفيوم » استخدامهما في المستوطنات اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم ، وقد عثر على الكثير منها في الجبانة الأثرية القديمة المنتشرة في مناطق الفيوم وغيرها .

وقد حرص الرسام في هذا البورترية على تصوير الصدر والكتفيه بثلاثة أرباع الزاوية كإحدى صور الوجه بطريقة الواجهة الأمامية مع التناظر بسيطة نحو اليسار ، وبملابس خفيفة من الفرشاة تظهر بعضها على الرقبة وجانب الوجه ، وقد أبرز الفنان ثياب التياب وقطع الحلي التي تزين بها المتوفاه ، كما أبرز التعبير الحزين في ملامح الوجه .

وقد عثر عالم المصريات « بترى » على هذا البورترية في سنة ١٨٨٨ م بمنطقة الهوارة .





## الافتتاحية

## دراسات

## شعر

## قصص

## مسرح

## سينما

## حوارات وتحقيقات

## رسائل جامعية

## رسائل ومتابعات

## فنون تشكيلية

## من المجالات العربية

## من المجالات العالمية

## من المكتبة

## الصفحة الأخيرة

تعريف المرف .. د. إبراهيم حمادة ..... ٣

الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم ..... ٥  
عزلة التاريخ من المنفى ..... ١٠  
د. غالي شكرى ..... ١٠  
عصفور الحكيم بين الشرق والغرب ..... ١٨  
د. سامية أسعد ..... ١٨  
آراء الحكيم في الأدب والفن ..... ٢١  
بيل فرج ..... ٢١  
توفيق الحكيم والثقافة الألمانية ..... ٢٤  
د. مصطفى ماهر ..... ٢٤  
باطالم الشجرة بين اللعب وفننا الشعبي ..... ٣٦  
د. نهاد صليحة ..... ٣٦  
توفيق الحكيم وحوار حول مسرحية « محمد » ..... ٤١  
تعدادية توفيق الحكيم والبحث عن الإنسان في .....  
الكون والمجتمع ..... ٤٦  
د. عاطف العراقي ..... ٤٦

● رؤى ..... ٦٦  
● محمود نسيم ..... ٦٦  
● مريض الصقر .. للشاعر الإنجليزي تدهيوز ..... ٦٨  
● ترجمة : أسامة فرحات ..... ٦٨  
● ملح الانتظار ..... ٧٢  
● درويش الأسير ..... ٧٢  
● انتحارات ..... ٩٠  
● أمير تاج السر ..... ٩٠

● مهمة غير رسمية ..... ٦٤  
● كمال مرسي ..... ٦٤  
● ليلة الأكايب .. للكاتب الأمريكي / دافون نيت ..... ٦٩  
● ترجمه : حسن حسين شكرى ..... ٦٩  
● المداحن ..... ٧٤  
● محمد كشيك ..... ٧٤

● الأم شجاعة بين المسرح النساوي والسيتا الألمانية ..... ٧٦  
● د. أحمد سحرح ..... ٧٦

● توفيق الحكيم والسيتا ..... ٦٠  
● السيتا السياسية ..... ٨٠  
● محمد زهدى ..... ٨٠

● حوار مع توفيق الحكيم ..... ٥٢  
● سكينة فزاد ..... ٥٢  
● الحكيم في رأي نجيب محفوظ ولويس عوض ..... ٥٦  
● عصام عبد الله ..... ٥٦

● الظواهر الفنية في القصة المصرية القصيرة ( ١٩٨٧ / ١٩٨٨ ) عرض : جمال التلاوى ..... ٩٨

عن توفيق الحكيم .....  
حياته ..... ٢٨  
أعماله في اللغة العربية ..... ٢٩  
أعماله في اللغات الأجنبية ..... ٣١  
من أقواله ..... ٣٣  
أهم ما كتب عنه ..... ٣٥  
فصول في كتب ..... ٣٥

● مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصري القديم ..... ٩١  
● مختار السوفى ..... ٩١

● نط قديم من أنماط السلط الذهاني الصهريون ..... ١٠١  
● توفيق الحكيم يرحل ..... ١٠٢

● عصر الأكاديميات الأدبية ..... ١٠٤  
● حوار مع الكاتبة الإنجليزية دوريس ليسنج ..... ١٠٦

● المبتدأ والخير ..... ٨٢  
● حسين عبد ..... ٨٢  
● مسرح توفيق الحكيم / المسرحيات المجهولة ..... ٨٥  
● شمس الدين موسى ..... ٨٥

● الأشعة الرمادية ..... ٨٧  
● عبد الرحمن شلش ..... ٨٧

أين الأسلوب يا أندريه ..... ١١٢  
فاروق خورشيد ..... ١١٢

## الثلث ٥٠ قرشاً

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥  
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا  
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية  
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

عن سنة (١٢) عدداً ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية  
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن سنة (١٢) عدداً ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بنولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء  
نشرت أو لم تنشر ◆

رئيس مجلس الإدارة  
أ. دكتور سمير مرهان

رئيس التحرير  
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير  
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني  
محمود الهندي

سكرتير التحرير  
شمس الدين موسى





## تعريف المعرف

التفاني .. وإن أنصفت بمنهج شخصي خاص، وروح فكرية معينة .. ولكن، ألا يتفرد بذلك - عادة - كبار الكتاب ذوو الأساليب المميزة ؟؟

وإذا كان لتاريخ الدراما العربية - منذ نشأتها وحتى الآن - أن يتسلسل في حلقات من التطور، فإن إسهام توليف الحكيم فيه، يتمثل في حلقة ضخمة، تتنوع بداخلها الأشكال، والأساليب الدرامية: من مسأسة، وملهية، ومسألهية، وهزلية، ومن القصة، ورومنسية، وذهنية، ورمزية، وعينية ... الخ. هذا بالإضافة، إلى محاولات الحميدة، في التنظير الدرامي، وإبتكار المسرحية،

هنا قد أفلتت شمس حياة توليف الحكيم، واستخفت عن العيون في طبقات الغيوب. وكان حتماً مقضياً أن تأظلي، معها طالت سنوات العمر ... تلك سنة الله، ولن تجد لسنة الله تبديلاً. غير أن سناها لا يزال - وسيبقى - منبعثاً من ثنايا إنتاجه الخصب الوفير، الذي ما وى عن التجديد والصدور، خلال ما يزيد على ستين عاماً.

وهذا الانتاج المنوع - في الفكر، والمسرح، والرواية، والقصة، والخطابة، والمقالة، والنقد النظري، والسيرة الذاتية - يكاد يعادل إنتاج جيل - يكمله، من الأجيال المتأخرة. لذا، يعتبر بداته مؤسسة بارزة، متقدمة، للتنوعية

والقالب المسرحي العربي، واللغة المسرحية الثالثة، وما لم يقبض له أية فعالية مؤثرة في الحركة المسرحية المعاصرة. ومع هذا، فإن تلك الحلقة المسرحية البارزة التي أضافها الحكيم إلى حركة الدراما العربية، تتضاهل أمامها - كياً وكيفاً - كل الحلقات التي سبقتها، وكذلك كل التي لحقت بها. فاحتل بذلك التبريز - عن جدارة ولسنوات مديدة قادمة - قمة الإبداع المسرحي في العالم العربي، بل وأفسح لنفسه بها، مكاناً بين مؤلفي الدراما في العالم الخارجي. ومن ثم، قلما تجد مؤلفاً عربياً معاصراً، لم يقرأ بعض نتاجه، ولم يتأثر بفكره وتقنيته، حتى ولو على نحو معارض، أو مقلد، أو انطس.



ليس من سياسية مجلة « القاهرة »  
أن تخصص كل صفحاتها من البداية  
وحق النهاية للكتابة حول موضوع  
واحد . كى تتجنب احتكار  
اهتمامات القارئ لهذا الموضوع ،  
وتحرمه من الاطلاع على مواد ثقافية  
وفنية أخرى . ولهذا تؤثر تخصيص  
عدد من صفحاتها - بقل أو بكثـر -  
لإلقاء بعض الضوء على موضوع  
معين بين حين وآخر . ولما كان  
الحكيم يحتل مركزاً فريداً في أدبنا  
العربي الحديث ، ويعتبر علامة بارزة  
له المجلة - في هذا الصدد ، والعدد  
القادم بمشية الله - أكثر عدد يمكن من  
الصفحات حتى توليه بعض حقه .  
فإلى اللقاء في

العدد القادم

وهو

الجزء الثاني

عن

توفيق الحكيم

في ذكرى ميلاده

١٩٨٧ / ١٠ / ٩

وهيكلي ، والزيات ، وأحمد أمين - رحلة  
بحثهم في تمصير لغة الكتابة الأدبية ، وفي  
السعى - إلى تحقيق هوية ثقافية عربية  
معاصرة ، بجاهد في مصالحة الماضي  
الموروث والحاضر المجلوب ، عن طريق  
تمثيل القديم بلا تمصّب ، والاحتفاء  
بالتيارات الحضارية الوافدة بلا تائف  
اعتباطي ، أو تحفظ يجرّجها على نحو  
مشكك أو متردد .

ومن هنا ، كان من أميز كتابات الحكيم  
كلها ، تعبيرها عن تيار في اللاشعور ،  
رَضَع من الثقافة الشرقية ، وتغذى من  
الثقافة الغربية والعالمية . فإذا ما كان قلبه  
مع الجاحظ ، وأشعب ، وأهل الكهف ،  
والقرطبي ، وابن هشام ، وابن عبد ربّه ،  
والطبري ، كان عقله مع أرسطوفان ،  
وسوفوكليس ، وجوته ، وإيسن ، وشو ،  
وبنهولسن ، وموزار ، ودفنسي ،  
وسيزان ، ورامبرانت . ولذا ، كانت  
كتاباته تترقّق بنكهة المؤلف الشرقي ،  
الذي هضم ما امتاحه - بمشاعر الفنان  
وعقله - من شتى التبايع الثقافية التي  
استرقدتها ، سواء كانت : إسلامية ،  
أو عربية ، أو فرعونية ، أو يونانية ،  
أو فرنسية ، أو علمية ، أو مصرية حديثة .

وهكذا ، إذا ما كانت الجلود مؤسّلة في  
التربة الثقافية القومية ، وكان ريفاً من  
عطال غيوم الريح الشمالية ، فإنها لا تفقد  
جوهر طبيعتها ، وإنما تنشر ما لا بد من  
استثماره الآن : فكراً عصرياً وإعياً ، يصل  
الأسس باليوم ، واليوم بالغد .

لاشك أن انتاج توفيق الحكيم - الذي  
حاول حصره فيما يزيد على سمين كتاباً -  
تخصّبه الدراسات الجادة ، التي لا يمكن أن  
تتكرر دوره الريادي في تاريخنا الثقافي  
للمعاصر ، ولكنها يمكن أن تختلف وتتعارف  
حول قيمته وطبيعته ، بل ويجب أن تكون  
كذلك ، لا مجرد أناشيد جوفية تسيحية .  
إلا ميراثه الأدبي والفكري يشبه قطع  
الكريستال الأصلية المعلقة في سماوة الأدب  
العربي الحديث ، والتي تنضو بالمعاني  
الرائقة الشفافة ، فيرى الواقفون حولها  
ألواناً تتنوع ، كلما زلزلتها ريح الزمن .

ألا فليرحم الله توفيق الحكيم ، وألناه  
بقدر ما أعطى ، وما أتوى أن يعطى . ◆

ولعل أبرز خصيصة اشتهرت عن  
الحكيم في مسرحياته تلك - التي أربت على  
الثمانين - أسلوبه الحوارى الذى اُتسم  
بالسهولة الممتعة ، وسلاسة العبارة ،  
وتسلسل الأفكار التي ترتدى أزياءها  
اللغوية الصحيحة البسيطة ، وتحتاضى  
النظم والتكلف . كما تتخلله روح مصرية  
أصيلة ، تسرع إلى التقاط المفارقات في  
اللفظ أو اللوقت وتنجبرها - إذا لزم  
الأمر - بالسخرية التي تولّد الشجن ،  
أو البسمة الطريفة .

وهذا الأسلوب الحوارى الذى تفرد به  
الحكيم ، شارك معاصريه من مزدوجى  
اللغة - كطه حسين ، والمقاد ، والملازى ،



برنارد شو

إبراهيم صادق

## الأسول الفكرية لمرح توفيق الحكيم

### فؤاد دواره

«إن العاطفة في حياة الإنسان أكبر شأنًا من الفكرة وإذا كانت العاطفة قد سارت بالانسانية خطوات، فإن الفكرة قد سارت بها أيضًا خطوات فليس من الحق اذن أن يقتصر المسرح على عرض المواقف دون عرض الأفكار ...»

توفيق الحكيم

(مجلة الآداب - مارس ١٩٥٧ - ص ١٤)

ما المقصود بالفكر في المسرح . أو المسرح الذهني . . أو الفكري؟

إن توفيق الحكيم في حديثه له يقول :  
« . . أما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي فإنها تسمية خاصة بنا فيها يبلو . ذلك أن النقد الأوربي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكرية . أما التجريد فهي تسمية بعيدة فيها اعتقد(١) . . »

والحق أن الجزء الأخير من الاستشهاد صحيح لا غبار عليه ، فالفكر عنصر أساسي من عناصر المسرح الأوربي الحديث ، وإن كانت نسبتة تتفاوت من مسرحية إلى أخرى حسب اتجاه الكاتب ومدى به . . أما تسمية المسرح الذهني أو الفكري فهي ليست خاصة بنا ، كما ذكر الأستاذ الحكيم ، بل هي قديمة في النقد الأوربي ، لعل من أوائل من قالوا بها الشاعر الفرنسي المشهور «الفريد دي فيني» حين كتب عن «مسرح الفكر» Drama de la Pensée ومن قبله تحدث «شيللر» عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية كما نادى «فردريش هوبل» بمسرح يقوم على الفكر(٢) . .

وهو هنا الناقد المسرحي الجليل «إريك بتل» يؤلف كتابا عن تاريخ المسرح الأوربي الحديث ، فلا يجد له عنوانا أفضل من الكتاب المسرحي مفكرا وحين يعيد طبعه بعنوان «المسرح الحديث» يقول في مقدمته الجديدة :

« . . الكتاب عبارة عن مناقشة عامة للدراما حوالي سنة ١٨٥٠ ، ويوجه خاص منذ سنة ١٨٨٥ وهو يستمد نقطة بداية من الأمر الواقع الذي لا سبيل إلى إنكاره ، وهو أن النظريات والأفكار أصبحت أظهر مكانة في الدراما الحديثة منها في الدراما السابقة والكتاب يبين أن بعض الدراما الحديثة «دراما أفكار» والمعنى المحدد لذلك هو أن الأفكار لا تستخدم فيها فحسب بل أنها تبحث وتناقش أيضا . . . »(٣)

وبعض «إريك بتل» في دراسة المسرح الأوربي الحديث بالمتبحر الذي حدده متبعا مدراسه المختلفة ، متقبا وراء الجذور التي مهدت لسيادة الفكر على المسرح الحديث ، من أهم الحقائق التي وردت في الكتاب عما نرى أنه يعين على توضيح دور الفكر في المسرح المعاصر قوله في الفصل الثالث :

من المؤكد أن شيللر لم يبعث إلى الحياة روح المأساة الاليزابيثية . ومع ذلك فمن الممكن الدفاع عنه ، ويعتمد الدفاع على تأكيد أن شيللر كان مؤلف مسرح أفكار .

والفكرة تعبير مبهم فمن الممكن القول بأن كل الكلمات تحوي أفكارا ، وبالتالي فإن كل مسرح يحوي أفكارا . ولقد كانت المأساة توحى دائما بأفكار تتعلق بمغزى الحياة الانسانية ، في حين أن الملهة توحى بأفكار تتعلق بالسلوك السليم والخطي . ومع ذلك فعليا كانت الأفكار عصب حياة المسرح

وحق عند مولير لانجد الفكرة هي قوام العمل المسرحي اللهم الا في تلك الصورة التامة « نقد مدرسة النساء » Critique de lecalé des femmes ومع استثناء عدو البشر le misanthrope من هذه القاعدة ومن كثير غيرها من القواعد ، يمكن القول إن مولير يستخدم أفكارا ولكنه لا يقيم مسرحه على أساسها ومع استثناء «عدو البشر» مرة أخرى يمكن أن نذهب إلى أن مولير يستخدم أفكارا مسلما بها ، ويجعل شخصياته تجسدها وتقتل في سبيلها . فالشخصيات تقتل ، ولكن الأفكار تظل ساكنة هادئة .

أما في مسرحه الأفكار ، فالأفكار تناقش وعن طريق المناقشة وحدها تصبغ الأفكار دراميا ذلك أنه لا يمكن أن يوجد مسرح أبدا دون صراع . ومن المؤكد أن لينين لا بد أن يكون أول كاتب كبير ، استطاع أن يرى بوضوح تام ، أنه مادام المسرح يعتمد على الصراع وليس على الحركة الخارجية ، فمن الممكن أن يوجد مسرح يكون الصراع الأساسي فيه بين الأفكار ، وإن مثل هذا المسرح يلائم بصفة خاصة علماء ليس له إيمان مشترك ، ولألفسفة موحدة ولا رأى مجمع عليه ، وعلى ذلك اختار «لينين» موضوع المجاهدة بين إيمان مشترك لمعالجة في مسرحية الحقيبة ناتان(٤) . .

هناك اذن في المسرح الأوربي مسرحيات قوامها الصراع الفكري ، ويغلب عليها عنصر التفكير ، ويسمىها النقاد «مسرح الفكر» أو المسرح الذهني .

ولا شك أن ظهور علم الاجتماع والتخصص الذي حققته علوم الاجتماع والنفس والأنتروبولوجيا وبقية العلوم الانسانية الأخرى كان لها دور واضح في زيادة وعى كتاب المسرح بمحقق النفس البشرية ، وإعادة تقييمهم للتراث المسرحي القديم على ضوء من هذا الوعي الجديد ، ثم حرصهم بعد ذلك على أن يكون لهم في مسرحياتهم مواقف فكرية من الإنسان والكون .(٥)

وإذا كان توفيق الحكيم يتصور أن مسرحيات مثل «أهل الكهف» أو «شهر زاد» تدور أحداثها داخل ذهنه ، فهناك من كتاب المسرح الأوربي من أقام كل المسرح بجسمه رجل بالفعل أدار داخله كل الأحداث ، وهو «أوستن متروينج» في مسرحيته التي أسماها «مسرحية بلا اسم»(٦) ، ومنهم من أجرى حوادث

مسرحة داخل صدر انسان وجد الصراع بين عقله وعاطفته وعقله اللاواعي ، وهو الكاتب الروسي « نيقولا أفريونوف » في مسرحيته « أغوار الروح » ، وهو صاحب نظرية في المسرح تسمى « الموندودراما » ، ويدور الصراع في هذا النوع من المسرحيات داخل الروح نفسها .<sup>(١٧)</sup>

## « إبسن » و « شو » و « بيراند لئو »

وكتاب المسرح الثلاثة الذين قرر توفيق الحكيم في أكثر من موضع تأثر بهم ، وهم إبسن وشو وبيرناند لئو<sup>(١٨)</sup> ، ثلاثتهم من كبار أعلام هذا المسرح الفكري .

فابسن يعتبر - لدى معظم النقاد - أبو المسرح الحديث ، وهو وإن تأثر بأفهامات المدرسة الطبيعية ، ونسج على منوال « اسكريب » وبغيره من كتاب المسرح الفرنسي الذين عرفوا بكتاب المسرحية جيدة الحكمة ، فإن مسرحه مزياة الخاصة ، من أهمها يناهل الفكرى للحكم ، وحرصه على أن يعالج في كل مسرحية قضية اجتماعية أو انسانية عامة ، مع الاستعانة بالرمز والابحاش الشعرى في التعبير عن كل ذلك<sup>(١٩)</sup>

أما « شو » فمن المعروف أنه داعية فكر قبل أن يكون كاتباً مسرحياً ، حتى لقد اعتبرت بعض مسرحياته أقرب ما تكون للمشهورات الثورية<sup>(٢٠)</sup> ، وهو يقدم الفكر دائماً على الصنعة الفنية :

« إن الأفكار الجديدة تحدثت لنفسها الصنعة اللازمة لها ، كما تنطق الحياة للجرجى الذى تجرى فيه . ورجل الصنعة الذى لا أفكار له يشبه في علم جلوده مهندساً يمشى قناتة لا ماء لها .. »<sup>(٢١)</sup>

ويقول في موضع آخر :  
« .. بصراحة ، لم يعد هناك مستقبل أمام أى مسرح بدون موسيقى إلا مسرح الفكر »<sup>(٢٢)</sup>

وفي التقييم النهائي لمسرح شو يقول الدكتور على الراعى :

« .. كان « شو » عاملاً تحورياً كبيراً في المسرح ، سواء من الناحية الفكرية أو التكنيكية . وبفضله استطاع من جاء بعده من كتاب أن يفكروا ويناقشوا في مسرحياتهم ما شامت نفوسهم دون خوف ومن عذاب النقد أو اللصالح التجارية .. »<sup>(٢٣)</sup>



وأذا كان « إبسن » يعتبر أباً المسرح الحديث ، فإن بعض النقاد يعتبرون « بيراندلئو » البداية الحقيقية للمسرح المعاصر لأن تأثيره أوضح في الجيل التالى له من الكتاب ، ولأن مسرحياته ما زالت تعرض باعتبارها مقدمات المسرح الطليعى الأوروبى<sup>(٢٤)</sup> .  
وقد هوجم مسرح بيراند لئو لأنه فكر خالص ، فكان مما قاله في الرد على مهاجبه :

« يقول الناس أن مسرحى غامض ، ويسمونه مسرحاً عقلياً . إن طبيعة للمسرح الحديث تختلف عن طبيعة المسرح القديم : فبينما الأخير يتخذ العاطفة قاعدته له ، نجد أن الأول هو التعبير عن الفكر . . . . . وكان الجمهور في الماضى لا يتأثر إلا بمسرحيات العاطفة ، في حين أنه الآن يتدفق لمشاهدة الأعمال الفكرية »<sup>(٢٥)</sup>

وصرح في مرة أخرى بقوله :

« من بين التجديدات التى أضافتها للمسرح الحديث أنى حاولت الفكر إلى عاطفة مشبوبة » .

ويرى الناقد الانجليزى « سامبر جاسكوين » أن الوصف الأقرب لحقيقة مسرح « بيراند لئو » يتمثل في قلب هذه العبارة ، فنقول إنه حول العاطفة المشبوبة إلى فكر<sup>(٢٦)</sup> ثم يضيف بعد ذلك :

« إن قوة مسرح بيراند لئو تعتمد على الربط بين هذين العنصرين : الكوميديا الفكرية ، وقد أضيفت إليها مأساة متاجبة المشاعر وكأنها جرح دام . فالكوميديا الفكرية وحدها تصبح عملة مرفقة ، وقد أصبحت كذلك بالفعل حين غلبت على مسرحية أو مسرحيتين من مسرحياته . والمعاناة حين يركز عليها وحدها ، وتتهمر الدموع من أجلها ، تتحول إما إلى انفعال

عاطفى مسرف أو ميلودراما ، ولكنها حين تتكشف شيئاً فشيئاً أثناء صراعها المرير ضد التدخل أو سوء الفهم ، فإنها تقترب من التراجيديا . والصراع بين هذين العنصرين هو قوام مسرح بيراند لئو ، فإذا أسرف المخرجون أو النقاد في تأكيد جانب منها على حساب الجانب الآخر ، كان معنى ذلك القضاء على مدلول هذا المسرح »<sup>(٢٧)</sup>

وهكذا يتأكد لنا أن الأساتذة الثلاثة الذين تأثر بهم توفيق الحكيم كانوا من دعائم المسرح الفكرى كما قلنا .  
( ٢ )

## « متريلينك » والمسرح الرمزي

وهناك بعد ذلك أساتذة آخر تأثر بهم مسرح توفيق الحكيم وهو الكاتب البلجيكي موريس متريلينك<sup>(٢٨)</sup> . الذى كانت مسرحياته الرمزية بمثابة تحد لكل من الدراما العادية والدراما الواقعية في عصره . قدم شخصياته وكأنها أدوات في يد قوة خفية تبعث من واقع غير مرئى حولنا . . .<sup>(٢٩)</sup>

والواقع أن اسم متريلينك يفتن بظهور تيار الرمزية في المسرح الحديث ، وقد كان يكتب مثلاً « بما لأريه » و « فيرلين » وشخصياته المسرحية ليس لها ذوات خاصة بها ، ولكنها رموز لحياة الشاعر الداخلية ..<sup>(٣٠)</sup>

وأثر متريلينك ورمزيته واضح في مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية وبصفة أخص في « شهر زاد » ..

ولا شك أن توفيق الحكيم تأثر بعدد آخر من كتاب المسرح الأوروبى الجدد من شغلوا اهتمام الرأى العام الفنى في باريس في العشرينات من هذا القرن ، وما كان أكثرهم في تلك الفترة التى كانت تغلج بحركات التجديد وتختلف المذاهب الفنية المتصارعة التى أعقبت الحرب العالمية الأولى .

ولقد أصبح من المسلم به اليوم في مقامهم النقد الأدبى الحديث أن تأثر الأدباء بغيره من الأدباء لا يقلل بحال من درجة أصالته ، إذا من المستحيل القطع بأصالة أى أدب وعلم تأثره بغيره دون الإحاطة بالدقيقة الشاملة بكل آثار الأدب العالمى منذ أقدم عصوره حتى عصرنا الحاضر .

الأصالة الوحيدة التى يمكن الحكم عليها هى تفرد الفنان بموقفه الذى يتميز بى من خلاله الوجود ويعيش تجاربه الذاتية ، فإذا



كان فنانا كبيرا فلا بد أن تنعكس في عمله صورة صادقة لهذا الموقف وهذه التجارب، وتلك هي الأصالة الحقيقية، ولا شك عندنا أن توفيق الحكيم قد حقق هذا النوع من الأصالة رغم تأثره بالكثير من كتاب المسرح الأوربي، وبخاصة باسبس وشوبرياند للو وميتريليك.

والسبب في تأثره بمؤلاء الأربعة بالذات بعضه متصل بتكوينه الشخصي ونزعت العقلية الميالة للتأمل وقياس الأشياء قياسا عقليا عمكا، وبعضه الآخر متصل بطرقه الخاصة ورغبته الأكيدة في الاعتماد على المسرح الجماهيري الخفيف الذي سبق أن عرضه للإهانة والازدراء، وما ترتب على ذلك من حرصه على أن يبتعد عن رجال المسرح ويتنظم في صفوف الأدباء الذين يلقون النجدة والأحترام. أضف إلى ذلك ميله للمكر الى استخدام الرموز، وقد تمثل في أول مسرحية كاملة كتبها وهي «الضيف الثقيل».

ومن السمات العقلية لتوفيق الحكيم شغفه بتجسيد المعان المجردة في أشياء مادية، أو العكس، بمعنى اكتشاف ما في الأشياء المادية من مدلولات رمزية معنوية... والأمثلة على ذلك كثيرة في مسرحه ورواياته وقصصه القصيرة، ببل ومقالاته، فمن ذلك مثلا ما كتبه في «يوميات نائب في الأرياف» أثناء وصفه خراج جثة من قبر، وكيف فرغ سائق السيارة وأرتاع في حين أن الطبيب ووكيل النيابة والحداد يبد عليهم أي تأثر، ويفسر توفيق الحكيم ذلك قائلا:

«يخيل لي أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا ما فيها من رموز. فهي لا تعدو في نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الخشب وقوالب الطين والأجساد. انها أشياء تتناولها أيدينا لي عملنا اليومى. لقد انفصل عنها ذلك «الرمز» الذى هو كل قوتها. وماذا يبقى من كل تلك الأشياء العظيمة المقدسة التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك «الرمز» أبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادى حجر أو عظم لا يساوى شيئا ولا يعنى شيئا. ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها «الرمز»... الرمز هو فى ذاته كائن لا وجود له. هو لا شيء. ومع ذلك كل شيء فى حياتنا الأدبية. وهذا «اللا شيء» الذى نشيد عليه حياتنا هو كل ما نخلع من سمو نختار به ونقتاز به على

غيرنا من المخالقات. هنا كل الفرق بين الحيوانات العليا والحيوانات الدنيا.» (٣١)

وبعد ذلك يصف تليفون الحكومة في بيت العمدة بأنه في مقام الصولجان «أنه مظهر السلطة والحكم وأداة الاتصال بالحكومة، وإن خلعه من دار العمدة المخلوع إنما هو «رمز» لزوال السلطة... «الرمز» كذلك في شكل تليفون من الصلب والخشب قد لعب دورا مهما على مسرح هذه القربة الواحدة...» (٣٢)

كاتب يعطى كل هذه الأهمية للرمز، ويمكك الاستعداد العقل الذى يمكنه من رؤية المعان العامة في الماديات، وتعبيد الغوشت في رموز مادية محسوسة، لا بد وأن يستهويه مسرح «موريس مترلينك» القائم على الرمز أساسا، وأن يتأثر به فيما يؤلف من مسرحيات.

ومن المهم هنا أن نحاول تحديد المقصود بالرمز في المسرح، وقد وفر علينا الناقد الانجليزى «غابري جاسكوجن» شقة هذه المهمة حين كتب يقول:

«الرموز في الدراما أقدم من الكلمات، إذ تمتد جذورها الى الطقوس البدائية، حين كانت تؤدى إبهات حركية ترمز لدورة الميلاذ السنوية، والموت والبعث، أو الأسلوب من أساليب الصيد. وحينما تحولت الدراما الى أدب - على يد إيسخيلوس - تضاعفت أهمية الدور الذى تقوم به الرموز، وإن ظلت الشخصيات تؤدى بقايا وظائف رمزية استطاع الدارسون تتبعها حتى جذورها الأولى، ولكن الرمز الوحيد في مسرحية «اجامنون» بالمقهوم الذى تنصور به الرموز اليوم، هو السجادة القرمزية التى فرشتها «كليتسترا» أمام زوجها وهي تغريه بالغرور والتطاؤل (٣٣) والسير فوقها.

هذه السجادة الشهيرة تساعد على تحديد ما أقصده بالرمز في هذا الفصل فالسجادة وحدها لا معنى لها. ولكنها يصبح لها معنى من خلال علاقتها بتصرف «اجامنون» فهو إما أن يسير فوقها وإما أن يتنعم. إما أن يتورط في الغرور والتطاؤل، وإما أن يقاوم الإغراء، وهذا إذن نوع من الرمز الدرامى، يتمثل في شيء يمكن استخدامه في الحركة المسرحية.

و اما النوع الآخر نفسه حركة - كرحيل «سيليا» لتعمل مباشرة في مسرحية «إليوت» حفل الكوكبيل إن مثل هذه الحركة الرمزية

من الممكن تلخيصها ومناقشتها، وقبوا أو رفضها، ثم بعد ذلك نقوم بها أولا نقوم وموقف الشخصية من هذه الحركة يكشف إلى أى حد حققت ذاتها أو كشفت عنها بنفسها. وهى، مثل السجادة، تستمد مدلولها عما يحيط بها. وأى رموز درامية لا يتحدد مدلولها حتى تتدخل في الحركة المسرحية. وقد يكون في هذا الفرق من التسرع ولكنه قدر قليل لا أكثر. إذ من الممكن أن نقول مثلا. إن سارية عبد مايو (٣٤) ترمز بنفسها لعضو التناسل، ولكن ذلك لا يزيد أن يكون عرضا مدلول محدود إلى أبعد حد لو قارناه بما تدل عليه كلمة «شجرة» وحدها ولكن سارية مايو لا يتحقق لها مدلول رمزى حقيقى إلا حينما يقيمها الرجال ويرقصون حولها أو يقطعونها.

إن الحركة التى تستخدم الرموز هي المجاز، والمجازات هي التى تحمل معان كلفة لا تحملها الرموز. ولكن تتم المقارنة بالكلمات، نقول إن كلمة «شجرة» وحدها رمز، وإن الجملة التى تستخدم الكلمات مجاز، والكلمات لا يتحقق لها معنى كامل إلا حين تستخدم في جمل، فاما كالرموز في الحركة المسرحية، فالميزة الأساسية للرمز أن يكون قابلا للاستخدام.

«هذا التعريف يفرج أشياء كثيرة في المسرح يعتبرها الكثيرون «رموزا وأفضل أن أضع هنا حدا فاصلا بين الرموز والصور. فالرموز يمكن استخدامها في الحركة المسرحية أم الصور فلا يمكن استخدامها. الرموز عرضية، أما الصور فوصفية. ولكني أقدم مثلا واضحا، نأخذ «بيت الدمية» عنوان مسرحية «إيسن» أنه صورة تعكس مدلول المسرحية، ولكن لا يمكن استخدامها في الحركة. ومن الناحية الأخرى نجد أن «الطبعة البرية» في المسرحية التى تحمل هذا الاسم، حيوان حقيقى في القصة، نستطع أن نجبه أو أن نكرهه، نستطع، أو نقتله فهو لذلك رمز...» (٣٥).

(٣٦)

## الأسطورة والمسرح

ونلاحظ على مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية أنه استعان في كثير منها بأساطير قديمة، بعضها دينى وبعضها الآخر إغريقى وبعضها الثالث عربى شيعى، استخدمها جميعا استخدامات مختلفة خرجت بها، في

الأغلب عن مضمونها القديم المتوارث وأضفى عليها مضمونا جديدا يتفق مع القضية الفكرية الأساسية التي قصد إلى معالجتها في هذه المسرحية أولئك ، وفي هذا يقول الحكيم :

«الأسطورة استخدمت في أدب عدة استخدامات : استخدمها فلسفيا في «أهل الكهف» و«شهر زاده» وسياسيا واجتماعيا في «بركسكاه» و«إيريس» ، و«السلطان الحائر» و«شمس النهار» وفي جميع الأحوال كنت أناقش ضمن الأساطير المسرحيات لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضي فهي ليست على الإطلاق مسرحيات تاريخية ، بالرغم من تاريخية الإطار في بعض الأحوال»<sup>(١٦)</sup>

وهنا إن يخطر لنا سؤال : لماذا استعان بتوفيق الحكيم بالأسطورة في معظم مسرحياته الفكرية ، وفي بعض مسرحياته الأخرى ، واستخدمها وعاء لأفكاره التي يريد عرضها ومناقشتها مادام قد حرص فيها جميعا على علاج قضايا لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضي ؟

لقد تعرض توفيق الحكيم في مقال قديم له لهذه المشكلة وكان ما قاله :

.. إن استيعاب أساطير اليونان والرومان وإمرى القيس وشهر زاد هو النوع الأرقى في الأدب .. في كل أدب .. لا في الماضي وحده ولا في الحاضر .. بل في الغد أيضا وبعد آلاف السنين مادام الإنسان انسانا ومادام رقيه الذهني بخير لم يصبه تكاس ، فالإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني «عن الاشتغال الأرضي في أي صورة ، ويحفظ فيه مجتمعة الذهنية وثقافته الروحية»<sup>(١٧)</sup>



د/عل الرايس

وواضح أن هذا دفاع عن استخدامه الأساطير ولكنه ليس تبريرا ولا تفسيراً لهذا الاستخدام . ولقد تابع توفيق الحكيم في استخدامه للأساطير كبار كتاب المسرح الأوربي ، كما تابعهم في كثير من الأساليب الفنية الأخرى بل لقد اتفق مع بعضهم في علاج أسطورة واحدة ، مثلاً حدث في مسرحياته «شهر زاده» و«بجماليون» و«الملك أوديب» .

واستخدام الأساطير في المسرح تقليد قديم بدأ مع «إيسخيلوس» و«سوفوكليس» و«يوريبيديس» وغيرهم من كتاب المسرح الإغريقي ، وربما قبلهم ، ثم تابعهم فيه كتاب المسرح الرومان ومؤلفو المسرحيات الدينية في العصور الوسطى وفي العصور التي تلت عصر النهضة الأوربية نجد الأسطورة أوضح ما تكون في مسرحيات كل من «راسين» و«كورن» و«شكسبير» واستمر هذا التقليد متعباً إلى يومنا هذا حيث نلسمه عند كل كتاب المسرح الكبار تقريباً ، فنجد عند «إيسن» و«كوكو» و«سارتر» و«شو» و«أونيل» و«أنوي» و«برشت» وغيرهم مع اختلاف مصادر الأساطير عند كل منهم ، واختلاف أسلوبه الفني والفكري في علاجها علاجاً حديثاً . فلنبحث عند تقادهم أذن عن تفسير لهذه الظاهرة المسرحية الشائعة .



جان بول سارتر

وسنعثر على بغيتنا مرة أخرى عند بامبرجسكوجن ، حين يرى أن حرص كتاب المسرح منذ أقدم العصور على إضفاء دلالة إنسانية عامة على مسرحياتهم هو الذي دفعهم إلى الاتجاه للأساطير لأنها أقدر على إعطاء هذا الاحساس بالدلالة الإنسانية العامة ثم يضيف :

«والحق أنه من الأسهل بكثير تحقيق هذه الدلالة العامة عن طريق البعد بعض الشيء - إذ باستطاعة المراء أن يمرى حقيقة وطنه أفضل حين يكون بعيداً عنه . ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن مسرحيات شكسبير يدور معظمها في عصره وهي كذلك بالفعل من حيث روحها ، لا من حيث مادتها ، فليس من بين مأساة أو مسرحيات التي تعالج قضايا مسرحية واحدة تجري أحداثها في القرن السادس عشر ونفس الطريقة نجد أن مسرحيات «إيسخيلوس» بالرغم من أنها تصور بصدق مختلف الاتجاهات في أثينا في أوائل القرن الخامس (ق . م) وأن مسرحيات «يوريبيديس» تصورهما في أواخر القرن نفسه ، فإن كلا المؤلفين قد استخدم مادة مضمونها لموضوعاته مستمدة في الأغلب الأعم ، من الميثولوجيا ولقد شرح «راسين» بالتفصيل كيف أنه وجد ما يبرر تأليف مأساة حديثة وهي «بايزيد Bajazet» لا شيء إلا أنها تدور في بلاد نائية كتركيا إن وهما» «الآن كانتا داليتين من لوازم الكوميديا - ففي مقابل «يوريبيديس» و«شكسبير» و«راسين» ن نجد «أرستوفانيس» و«بن جونسون» و«موليير» وحينما وفق كتاب المسرح أخيراً في علاج المواقف المعاصرة بأسلوب جدي ، كانت قهراً الموقف كثيراً ما نتجى على شمول المضمون الذي يقدمونه . فمسرحيات «إيسن» باستثناء القليل منها تدور حول الحب والحياة الروحية للفرد . ولكن العالم اعتبرها من مسرحيات المشكلات - أي أنها تعالج موضوعاً محدوداً إلى أبعد حد . إلى هذه الدرجة حتى إظهار الطبعي عليه .

وما له دلالة خاصة أن «برشت» وهو الذي يتردد اسمه على معظم الشفاه باعتباره أكثر كتاب المسرح الحديث توريدياً للرسالات الاجتماعية المعاصرة ، قدم أعظم مسرحياته جميعاً في إطار بعيد زمانياً ومكانياً عن جمهوره - دائرة الطباشير الفوقايزيه «وسيدة سينزوان الطيبة» في الشرق ، و«الأم شجاعة» و«جاليليو» في القرون الماضية فقد أدرك «برشت» أكثر من



ب

أي كاتب حديث آخر العلاقة بين الدلالة الإنسانية العظمة وبين المشهد المسرحي المعاصر... (٢٨) .

ويعود جاسكوجن بعد ذلك ليقول :

« إن القصة الكلاسيكية تصلح دائماً كإسطار معد من قبل لمسرحية عن الاضطرابات الحديثة . والكاتب المسرحي يتحرر عن طريقها من جهد اعداد القصة ليركز بقوة المسرحية كلها على المشكلة التي يعالجها . »

ولقد أثبتت الأساطير الدينية أنها وصيد قادر على مواجهة كل الاحتياجات . فاستخدمها كل من « جيد » وهو صاحب النظرة الدينية للحياة أساساً « أوديب » يؤمن بخصم الإنسان لله ، كما استعملها « سائرر » وهو حيوان سياسي في المقام الأول ، في تأكيد ذات الإنسان في مواجهة الله ( الدباب ) ...

« وجانب من الحرية التي يوفرها الاطوار الأسطورية يتمثل في معرفة الجمهور بالحقائق التي لا بد أن تنتهي بها المسرحية « فـأوريسست » يجب أن يقتل « كليتيمسترا » . و « أنتيجونسا » يجب أن تموت . وهذه العرفة أكثر من أي عامل آخر ، تبثد باهتمام الجمهور عن القصة

ليتابع علاج الكاتب لها . أو بتعبير آخر يتبثد به عن الخاص وتركز اهتمامه على المذلول الإنساني العام للمسرحية (٢٩) .

أدرك توفيق الحكيم كل هذه الحقائق من قراءته الصليدة أو أحساها بسلقته الفنية الحساسة ، فأتى أن يعالج موضوعات مسرحياته الفكرية داخل إطار أسطوري ، وإن كانت الحقيقة الأخيرة وهي تمثل إحدى التسهيلات المريحة بالنسبة للكاتب الأول قد شكلت إحدى الصعوبات بالنسبة لتوفيق الحكيم . وذلك حيناً أقدم على علاج أسطورة « أوديب » الأغرقيية (٣٠) .

ولكن الحكيم في استخدامه للأساطير لم يلتزم بكل وقائع ، الأسطورة القديمة ، بل تصرف فيها وفي شخصياتها بحرية تامة في أغلب الأحوال لتعبر عن المضمون الفكري الذي حمله إياها ، وفي بعض الأحيان استعان بأسطورة فرعية أو أكثر بالإضافة إلى الأسطورة الرئيسية التي بنى مسرحيته عليها .

وقد كتب توفيق الحكيم أوائل مسرحياته الفكرية في فترة الفلق والبحث المضى عن أسلوب يتميز به وقد هداه حسه الفني السليم إلى أن مما يساعده على هذا التمييز أن يستعين بتراثه القومي يستلهم من قصصه

وأساطيره موضوعات مسرحياته كما يستلهم الأوروبيون تراثهم الإغريقي فكان أن وضع نصب عينيّه مصادر ثلاثة يستلهمها فتياً وهي : القرآن وألف ليلة وليلة والشعب أو المجتمع (٣١) ومن المصدرين الأولين استلهم « أهل الكهف » و« شهر زاده » و« سليمان الحكيم » . وحيناً أطمأن إلى غنى أسلحه لم يجد غضاضة في استلهم التراث الأغرقي في « بجمايول » و « براكسا » و « الملك أوديب » .

هذا المسرح الفكري الذي حددناه أهم خصائصه وأهماته لم يعرفه مسرحنا العربي إلا على يد توفيق الحكيم وليس هذا بالأمر المستغرب على مسرح ولید لم يكمل بعد قرناً ونصف منذ نشأته الأولى سنة ١٨٤٨ ، وظل يعتمد على الاقتباس والترجمة في معظم مراحل حياته وحتى اليوم ومن ثم فقد كانت مسرحيات الحكيم الفكرية فئرة هائلة حققها لهذا المسرح ، وكانت لها آثارها الخطيرة في تقدمه وتطويره بالرغم مما أثارته ومازالت تثيره من جدل حول قيمتها الفنية ، ومدى صلاحيتها للتشيل على خشبة المسرح . ولكن الذي لا شك فيه أنها تمثل أهم إضافات الحكيم إلى المسرح العربي ، بحيث لم يكن من الممكن أن يبلغ الشأو الذي بلغه الآن بلونها .

## هوامش ومراجع

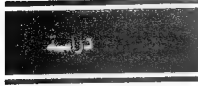
- (١) مجلة « حوار » - العدد ١٥ - آذار-نيسان (مارس - أبريل) ١٩٦٥ ص ٣٨
- (٢) Eric Bentley the playwright as thinker P. 55
- (٣) إريك بنتلي : « للمسرح الحديث » ، ترجمة : محمد عزيز زعوت ، مراجعة : أحمد رشدي صالح الدار المصرية للكلايف والترجمة برتبة ١٩٦٥ ص ٦
- (٤) وتنص بعدم الاستعانة بـ « الترجمة لرداءة أسلوبها وإتلافها بأنظمة لا حصر لها في الترجمة ، فضلاً عن مئات الأخطاء الطبعية وثما اضطرتنا إلى نقل هذا النص اضطرنا لعدم وجود هذه المقدمة في الطبعة الأمريكية التي ترجمنا منها بآستخداماتنا .
- (٥) The playwright as Thinker p. 51
- (٦) Bamber Gascoigne: Twentieth-Century Dramn, London, Hutchinson, p. 82
- (٧) المصدر السابق : p. 10 وهي غير المؤنردلما
- (٨) في يؤدنها مثل بقدره
- (٩) "Contemporary one-act plays From Nine countries" edited by: percival wilde, London George G. Harrap, 1936:

pp 347-367

- (٨) سجن العمر ص ٢٢٢ مجلة حوار العدد ١٥ ، ص ٣٢ مقدمة با طالع الشجرة ص ٩ ، ١٠
- (٩) Francis Bull: Ibsen The Man and the Dramatist" Oxford, The Clarendon Press, 1945.
- (١٠) الدكتور الراعي : « مسرح برنارد شو ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ ، ص ٩٠
- (١١) المصدر السابق ص ٩٠
- (١٢) The playwright as thinker, p.p. 109, 110
- (١٣) « مسرح برناردشورص ٩٠٤
- (١٤) Twentieth Century Drama, p. 98.
- (١٥) "The playwright as Thinker", p. 147.
- (١٦) "Twentieth-century Drama", p. 98.
- (١٧) المصدر السابق : p. 104
- (١٨) سجن العمر ، ص ٢٢٢ ، أحب الحكيم ، ص ١٨٢
- (١٩) The oxford companion to the theatre edited by: phyllis hartnoll 2 nd., London, oxford university press, 1957 p. 497

(٢٠) المصدر السابق : p. 780

- (٢١) توفيق الحكيم : « يوميات نائب في الأرياف » مكتبة الأذف بالجماهير ، ص ١٠٣ ، ١٠٤
- (٢٢) « يوميات نائب في الأرياف » ص ١٠٦ ، ١٠٧
- (٢٣) الكلمة المستعملة هنا هي Hubris وسبب الضرر والظلول أن هذه السجدة القرظية التي يمكن قنرش عادة إلى الألاه دون سواهم في تقاليد أليذا القديمة ولكن اختار اجامتون بنفسه سبب انتصاره الباهر في حرب طروادة والانتفاضة بمليع كليتسترا حمله على أن يوافق ويخطو بعينه فوق السجدة القرظية (لربيع في هذا إلى : الأرضين تكون : مشان نوية لمراجعة : حسن محمود وزارة الثقافة والأرصاد القومي ، ص ٣٩)
- (٢٤) Maypole (٢٥) "Twentieth-century Drama" pp. 75, 76
- (٢٦) مجلة « حوار العدد ١٥ - ص ٣٨
- (٢٧) « تحت شمس الفكر » ص ٩٤
- (٢٨) "Twentieth-century Drama", p.p. 84, 85
- (٢٩) المصدر السابق : P. 88
- (٣٠) مقدمة الملك أوديب ، ص ٥١
- (٣١) « زهرة العمر » ، ص ١٤٦



## د. غالي شكري

من بعض القواعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أتهم فوقها « النظام » المصري منذ الاحتلال البريطاني .

والمصدر الثالث هو شخصية مصر التي تأمل الحكيم تاريخها وجغرافيتها واستخلص من ذلك بعض عناصر رؤياه ، فها هو التاريخ الذي يصل بين حضارة موهلة في القدم وحضارات أخرى وافدة من اليونان والرومان والعرب ، ومن فترات مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية ومن اللغات الميروغليقية والديموطيقية والعربية ، وهكذا . وها هي الجغرافيا تربط مصر عبر النهر بأفريقيا وعبر الصحراء بآسيا وعبر البحر بأوروبا ، وهكذا أيضا قدمت شخصية مصر لابن « ثورة » الطبقة الوسطى وابن « النهضة » عناصر غامضة في بداية الأمر ، ثم أخذت تتشكل وعيا وفنا حتى بلغت أوج وضوحها في « التصادلية » حيث انجلت « والتالية » عن أنفج صور

رافع الطغسواي إلى الامام محمد عبده إلى طغ حسين . هذه التقاليد التي جسدتها معادلة « النهضة » القائمة على ثنائية رئيسية اختلف الناس في تسميتها ، فهي التراث والحداثة ، وهي الاسلام والغرب ، وهي أخيراً الأصالة والمعاصرة . ومن هذه الثنائية الرئيسية تنفرع ثنائيات ثانوية تتناول مختلف مجالات حياتنا .

والمصدر الثاني الذي استقى منه الحكيم عناصر رؤياه هو ثورة ١٩١٩ التي كان رمزها - سعد زغلول - أحد أبناء التيار « التناقي » ، ولعله كان الترجمة السياسية الأولى الناجمة لمعادلة النهضة بعد إخفاق الثورة العربية . كان زغلول تلميذاً للامام محمد عبده ، وقد جمع بين ثقافة الأزهر وثقافة الغرب ، كما هو شأن أبناء التيار جميعاً . ولكنه انفرّد من بينهم بتحقيق طموحات الطبقة الوسطى وتوحيدها مع طموحات شرائحها الدنيا في « ثورة » تغير

في عام ١٩٥٥ أصدر تولىق<sup>(١)</sup> الحكيم كتابه « التصادلية » وفي ظني أنه كان يتوقع أن يصدر مثل هذا الكتاب لأحد النقاد ، ولما طال انتظاره باذر هو إلى كتابته . ذلك أن « التصادلية » في حقيقة الأمر هي عصاره تفكير الحكيم في مؤلفاته الأخرى . ولا ريب في أنه كان سيُسّر أكثر لو أن غيره هو الذي تناول مؤلفاته واستخلص منها هذه النتائج .

كتاب « التصادلية » على هذا النحو هو خلاصة فكرية لأراء مبشورة في رواياته وقصصه ومسرحياته ومقالاته ، وليس دعوة جديلة أو « فلسفة » كما يبالغ البعض في وصفها . ولكن الحكيم استطاع أن يقدم لنا في هذا الكتاب الصغير رؤية دقيقة لجوهر أعماله . وهي رؤية تستمد عناصرها التكوينية من ثلاثة مصادر : أولها التقاليد الفكرية المصرية التي تبلورت في التيار الغالب على الثقافة المصرية بدءاً من رفاعة

الفكر والتعبير لدى أحد ألمع الأبناء الكبار للطبقة الوسطى المصرية ، وأحد الأوفياء لمسيرتها في لحظات الصعود ولحظات الانحدار .

وكما أن الحكيم جمع بين الصراحة العارية في « التعادلية » والأقنعة السمكية في غيرها ، كذلك فإنه كان حريصاً على إطلاق النسبى وتعميم الخاص ، كما هو شأن التيار الذى ينتمى إليه ، فلم يتكلم هذا التيار عن « غضة » بل عن « النهضة » ولم يتكلم عن « ثورة » بل عن « الثورة » ، وكان النهضة كانت لمصر كلها ، وكان الثورة عام ١٩١٩ كانت لمصلحة الشعب المصرى جميعه . وكان الطبقة الوسطى هي الوطن .

هكذا فعل أيضاً توفيق الحكيم ، فخرج بثنائياته التى دعاهها التعادلية من نطاق المحدود والملموس والشخص والتاريخى إلى النطاق الكونى وما وراء الطبيعة : اللبلى والهار ، السكون والحركة ، الدين والعلم الحسية والموت . وسنلاحظ أن هذه التصريفات المطلقة قد استدرجته إلى توصيفات مطلقة أيضاً لما هو نسبى : كالعادل والديمقراطية والحرب والسلام .

ولكن « الأطلاق » و « التعميم » - أى نفى التاريخ - هو الصفة الأولى لفكر الطبقة الوسطى لحظة صعودها ، وتولد « الأساة » حين تستعيد التاريخ من النفى لحظة انكسارها .

هذه المسافة في أدب الحكيم وفكره بين المطلق والنسبى وبين العام والخاص ، هي التى يضيغ بين غاباتها كل من يبحث عن الظاهر والباطن أو الملتوى والمستقيم عند توفيق الحكيم .



حسن الهنا

ومند البداية يجب الإقرار بأن « القناع » في حياة توفيق الحكيم وفنه ليس مجرد قناع مسرحى ، بل هو أحد مظاهر الثنائية . كما يجب الإقرار بأن « المفارقة » في حياة توفيق الحكيم وفكره ليست مجرد حيلة درامية ، وإنما هي أحد مظاهر الثنائية .

## ( ٢ )

توقف أغلب دارسى الحكيم ونقاده عند ثلاث كلمات في « عودة الروح » هي « الكل في واحد » . وأياً كان تأويل السياق الذى وردت فيه الكلمات ، فإن هناك ما يشبه الإجماع على أن الكاتب قصد الشعب بكلمة « الكل » ، أما « الواحد » فقد قال البعض أنه « الوطن » وقال البعض الآخر أنه « الزعيم » . وحين صرح جمال عبد الناصر بأنه « نأثر » بـ « عودة الروح » فقد رجح التفسير الأخير .

غير أنه لا يجوز في تقديري إقحام هذا الترجيح الذى كانت له ملابسته التى تخرج بنا عن السياق الموضوعى للتعامل مع النص ، فأغلب الظن أن « الواحد » سواء كان الوطن أو الزعيم هو الجسدر التحليل .. فهناك من الشواهد الفكرية والفنية في أدب الحكيم ما يجعلنا نتحفظ إزاء العديد من النصوص « غير الديموقراطية » إن جاز التعبير . وهو الأمر الذى يسهل

الحصول عليه من « سراكسا أو مشكلة الحكيم » ( ١٩٣٩ ) و « شجرة الحكيم » ( ١٩٤٥ ) . وإذا كان من المبالغة النظر إلى هذه النصوص باعتبارها تصاعيداً لفكرة « المستبد العادل » ، فإنه من المبالغة كذلك وصف الحكيم في ضوئها بأنه كاتب ليبرالى . ولا حل أمامنا سوى محاولة التمييز بين الوجه والقناع وبين الموقف والمفارقة حتى نكتشف أصول « التعادلية » من قبل أن تصبح كتاباً فكرياً ، أى في استعادة التاريخ المنفى إلى ثنائيات توفيق الحكيم . ذلك أن من هدف في « عودة الروح » بالكل في واحد ، هو نفسه الذى يفتح « التعادلية » بقوله أن الواحد الصحيح يساوى صفراً ، وإن الحياة الحقيقية لا تبدأ إلا من العدد « اثنين » وإن « قوة السلطان المطلق حركة سلبية . ولابد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم ، لتبدأ في المجتمع حياة إيجابية » . ولا يحق لنا أن نفس تاريخ هذه الكلمات ١٩٥٥ - في ظل الحكم الذى قيل أن قائلته تأثر بمقالة « الكل في واحد » . وكان توفيق الحكيم نفسه هو الذى فسر كلماته بأنها « الفلسفة المقاومة للاستبداد » ذلك أنه إذا ابتعلت إحدى القوتين الأخرى « رجع العدد ٢ إلى واحد صحيح ، أى إلى الوجود السلبى . في هذا النص تضبط الحكيم متلبساً بما يشبه التناقض : الفصل



الحائز (١٩٦٠) حيث الشرعية بين السيف والقانون ، ويقف الحكيم بحزم إلى جانب القانون . وكما في « بنك القلق » (١٩٦٦) حيث يقف الكاتب مرة أخرى ضد أجهزة القمع .

المحور الثاني هو ذلك الانتقال الدرامى من مرحلة التصالح الطبقي في « الأبدى الناعمة » (١٩٥٤) و « الصفقة » (١٩٥٦) إلى مرحلة الانحياز الاجتماعى في « الطعام لكل فم » (١٩٦٣) و « شمس النهار » (١٩٦٤) .

المحور الثالث هو ذلك الانتقال من الموقف التسجيل إلى الموقف النضال في حياة الكاتب توت ( مسرحية إيزيس ١٩٥٥ ) كالإنتقال من مرحلة المشاهدة المحايدة إلى مرحلة الالتزام لدرجة التورط في حياة استاذ القانون ( مسرحية الورطة ١٩٦٦ ) .

وفقاً لهذه المحاور الثلاثة يبدو توفيق الحكيم مؤيداً للحكم الناصرى في مرحلتيه الوطنية والاجتماعية ، ولكنه التأييد المشروط بـ « التعادل » بين الحكم والمعارضة . وهو التعادل الذى يستهدف تثبيت الحكم وتثبيت المعارضة دون اعتبار كبير أو صغير لمقومات الحكم ، أى حكم ( سلطة الدولة بكل ما تعنيه من أدوات القمع ) ومقومات المعارضة المحصورة قانونياً في العمل السياسى السلمى . ولا يفوت الحكيم التأكيد على أن التعادلية لا تترادف المساواة ، بل هناك حركة داخلية تقاوم الابتلاع . أى أنها حركة « عكس سر » ، وليست صراعاً من شأنه تغيير محتوى السلطة أو شكلها أو حتى إقامة حد أدنى من التوافق بين الشكل والمضمون . ولكن الحكيم منذ البداية لا يمحى لنا رؤيته

بين الحاكم والمحكوم بمعنى حق المعارضة فى التمايز والاستقلال من جهة ، والمساواة بين قوة الحاكم وقوة المحكومين وكأنهما من طبيعة واحدة من جهة أخرى . هذه نتيجة أولى للخلط بين المطلق والنسبى ، فالإقرار بحق المعارضة فى الوجود « القوى » لا يعنى أن قوتها يجب أن تساوى قوة الحكم .. إلا إذا كان الكاتب يقصد « هذا الحكم » فى ذلك الوقت . وهنا تستقيم الأمور حين يصبح « التوازن » بلفة الحكيم و « الاستمرار » بلفة السياسيين ، هو استقرار الحكم باقرار حق المحكوم فى المعارضة ، ولكن ليس إلى درجة الوصول إلى الحكم أو تبادل المواقع أو ما دعه الحكيم بالابتلاعية . وهكذا فالحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب ، كما أن وصول المعارضة إلى السلطة هو ابتلاع للحكم . هذا هو « التعادل » كما يسميه الحكيم ، وفى اصطلاح آخر هو « التوازن » . وكلها اغشية اطلاقية لحقائق نسبية ، ما أن نكتشفها حتى ينفث القناع والمقارعة ويتبدى الانسجام . كان توفيق الحكيم آنذاك يؤيد الحكم الناصرى ، ولكنه يقترح التسليم بحق الآخرين فى المعارضة من دون أن يعنى هذا الحق التفریط فى سلطة الحكم . ولكن الحكيم شاء أن يغلف هذا التأييد المشروط بصياغة اطلاقية تميمية وكأنه يتكلم فى « الفلسفة » - كما وصف التعادلية حرفياً - لا فى السياسة . والحقيقة أن الحكم كان قد استقر عام ١٩٥٥ لمصلحة الطبقة الوسطى التى عاشت بعدئذ عقداً كاملاً من الإزدهار عشية انتهاء الحقبة الخمسية الأولى عام ١٩٦٥ وقيل هزيمة ١٩٦٧ .

سنلاحظ أن الحكيم ظل وفيها لهذا التأييد المشروط للحكم على ثلاثة عاير : الأول هو « ومقاومة الابتلاعية » كما فى « السلطان »

لمضمون النظام السياسى حتى تصبح المطالبة بشكله الطبقي حقاً مشروعاً ، فإذا كان نظاماً رأسمالياً وجبت المطالبة بالتعددية الليبرالية ، وإذا كان نظاماً يخطط لعملية الانتقال إلى الاشتراكية وجبت المطالبة بحق الأطراف المستفيدة من هذا التحول فى صنع القرار السياسى ومراقبة تنفيذ . اما اسقاط المضمون الاجتماعى للسلطة السياسية ، فانه يجعل من مسألة المعارضة موضوعاً نظرياً شديد الغموض .

فهل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض ؟ ولكنه الرجل الذى كتب بعد ستة سنوات من الهزيمة بيانه الشهير « عودة الوعى »

( ٣ )

في نوفمبر عام ١٩٣٨ نشر توفيق الحكيم مقالاً عنوانه « لماذا أنقذ النظام البرلمانى ؟ » ضم فيه بعداً إلى كتابه « شجرة الحكم » وقيل فيه « أن كل البلاد التى نحن فيها ناشئ من نظامنا السياسى على وضعه الحال » . ويوجز رأيه قائلاً « النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتفريخ الحكم غير الصالحين » . ويضيف « إذا أردنا أن ننفذ بلادنا الغارقة فى دماء الحرب الحزبية ، فلنصلح قبل كل شئ النظام النيابى » .

قبل أن نسارع إلى اجتزاء هذا المقطع وتحليله منفرداً ، علينا أن نستكمل الصورة التى رسمها الحكيم بعد إجهاض ثورة ١٩١٩ ، يقول « ... والرأى عندي فى علاج كل هذا الأمر فيه موكل بتغير عام يحدث فى محيط المجتمع المصرى من جميع نواحيه .. لأن الفساد جاء من عاصفة جاحشة من المسادى .. تهب فتقيم ما وقع ، ويتسائل الحكيم « كيف تأتى العاصفة المباركة ؟ » ويجب بأنها لا تأتى بشئ « و أعداد واستعداد » يستلزمان جهادا طويلا « و حركة وطنية مجيدة » كذلك التى فتحت النافذة لثورة ١٩١٩ . وهنأت دور البيت والمدروسة حتى تنهيا الظروف المشائبة لاحتلات الثورة المباركة التى تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام » .

عند هذا الحد يستطيع من يريد أن يمسك بتلابيب النص ليقول أن صاحبه دون شك كان من آباء « الثورة المباركة » التى وقعت عام ١٩٥٢ م . غير أن النص الصريح فى ضرورة الثورة لا يقل صراحة فى ضرورة



تحيب محفوظ



الإعداد من نقطة البداية ( البيت والمدرسة ) وأن تكون ( الحركة الوطنية الجديدة ) هي الجسم السياسي لهذه الثورة . بل أن الحكيم يلفت نظرنا بقوة إلى أن نقده للنظام الثنائي « لا يعنى أن أطالب بإلغائه ، فزوال هذا النظام يقضى إلى مشكلات لا حل لها ، لأن هذا النظام ليس تديراً متعسفا فرضته إرادة معينة في وقت معين ، وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ . » إلى هنا الحد يؤصل الكاتب النظام الثنائي ومفهوم الديمقراطية « والانتخاب على عيوبه هو الوسيلة التي لا بد منها مادام الناس هم أصحاب الرأي في تنصيب حكاهم .. هذا النظام يصح ذاته بذاته .

\*\*\*

وفي ٢٠ مايو ١٩٤٠ نشر توفيق الحكيم نداء إلى الكتائب والمفكرين يتناحسهم الزوفوف معاً لصدّ الجمعية البربرية النازية المعادية للديمقراطية والفكر الحر . ولئن كان صرحت اقدام الوحشية ، وهي تسحق الأمم الحرة لم يزجج بعد رجلائنا السياسيين المتناهبين ، فإن نذير الدمار المسلط على شئون الفكر والروح كفى أن يوجب جهود رجال الفكر وأن يهضمهم متساندين للدفاع بإقتلاهم وقتلهم من حضارة ساهم أسلافهم في وضع أحجارها الأولى .

وفي اليوم التالي نشرت جريدة « المصري » تعليقاً مطولاً جاء فيه . . . ونصب دعوة الكاتب جماعة المفكرين إلى الدفاع عن الحرية الفكرية ضد الدكتاتورية قد جاءت من كان آخر الذين ينتظر منهم الحماسة الديمقراطية والحريات المقررة في الدساتير لأنه سبق أن طعن فيها وتحامل عليها .

هذا التعليق من جريدة حزب الأغلبية الشعبية حينذاك يعنى أن موقف الحكيم من قضية الديمقراطية في ذلك الوقت كان ملتبساً ، لأن المستفيد الوحيد من المجوم المثالي على البرلمان والأحزاب والانتخابات هو الملك والاحتلال وأحزاب الأقليات الدستورية . وهذا الموقف الملتبس نفسه هو الذى يشجع البعض على اعتبار الحكيم نفسه هو الأياد المفكرين لنظام ٢٣ يوليو ، وهم يقصدون تعقيداً النظام المسمى للأحزاب .

توفيق الحكيم نشر في ٢٢ مايو ١٩٤٠ في جريدة « المصري » ذاتاً رداً مطولاً كذلك جاءه فيه :

« أن يوم انتقلت الديمقراطية ، لم أفعل أكثر من أولئك الكتائب الديمقراطيين الذين هبوا في فرنسا وإنجلترا يمحون على بعض مثالب هذا النظام مشيعين بروح الرغبة في علاج الداء وتقوية الضعف »

ولكن حين يتهدد النظام الديموقراطى في الصميم « تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى لكل رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلا أن يهش ذاكذا عن الديمقراطية ، ناسيا إلى حين ما عداها ، فله النظام الوحيد الذى يستطيع أن يهش في قلبه فرد ذو كرامة .

« إن الذى يؤمن به إذن وأدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها مبدأ إنسانيا لا نظاما سياسيا . الديمقراطية الموجودة في قلب كل إنسان يقدر معنى حقوق الإنسان ومعنى الحرية والكرامة والأدنية » .

ولذلك فإن توفيق الحكيم ينشر مقالاً في أول فبراير ١٩٤٧ يهاجم « الخلفاء » الذين يسمون أنفسهم « العمال الخير » ، وهم استعماريون عنصريون ، لا يتكروون المستعمرات بل يحددون من وسائل الاستعمار ، والغاية واحدة : استعباد الشعوب . ويتذكر الحكيم نداءه قبل سبع سنوت إلى رجال الفكر ويقول « ياها من عذبة » فقد أحس أنه دافع عن البلى وأن الخلفاء هم خونة المبادئ ، فقد كانوا « يجاريون من أجل غرض لا علاقة له بقيم إنسانية ، ولا صلة له بمثل عليا » . كانت مأساة يروشينا ونابجواكى قد أصابها بعزيمة هاتية . وكان إصرار الانجليز على البقاء في مصر صدمة عاثلة .

ولكن ما علاقة ذلك بالديمقراطية في مصر ؟ لقد شمر الحكيم أن « النظام السياسي الراهن » حينذاك ، بما فيه حزب الأغلبية الشعبية ، لا يستطيع أن ينفذ

البلاد . نظام معاصنة ١٩٣٦ ( وقد اشتركت في توثيقها كل الأحزاب ) مع الاحتلال برعاية الملك ، لن يحقق أى معنى للديمقراطية . كانت ضرورة تغيير النظام هي التي تحتمل الكفانة الأولى في الفكر « الشائى ، لمصادلة « النهضة » : الاستقلال .

ولم تكن الشخصية المصرية في أدب الحكيم إلا ابتداء فنياً لهذا الاستقلال . ولم يكن الالتباس الديموقراطى في فكره إلا التباس بين الشكل والمضمون في مفهوم الحكيم للنظام الجديد . وقد ايقن أن فساد النظام القائم في ذلك الوقت هو تفرغ الديمقراطية من معنى ثورة ١٩١٩ . كان إجهاد الثورة هو تحويلها إلى حبر على ورق . وكان يرى متفيسرات المشهد الاجتماعى تتسارع بأجيال جديدة من الشباب والمبادئ .

ولذلك كان الكيوت في فكره بين ١٩٣٨ و ١٩٤٥ هو استماعه للتاريخ من مناهى « الاطلاق » ، والتعميم ، واستكشاف المضمون الاجتماعى للديمقراطية ؛ لمعل هذا المضمون يستكمل النقص أو يبعد الانسجام إلى « ديموقراطيه المكتسبة » .

في ١١ أكتوبر ١٩٤٧ راح يقول « لا أستطيع أن أنصو تحت لواء الشيوعية أو الرأسمالية ، فكلاهما مصيب وكلاهما خطيء » . وكان ذلك كلاماً جديداً تماماً ، بل مستحيلاً تقريباً ، من كاتب ليس محسباً في دائرة اليسار . وحدد الكاره في هذه المسألة على النحو التالي :

« ان الثورة الروسية ليست سوى الشرط الآخر المكمل للثورة الفرنسية » . الثورة الفرنسية هي ثورة « حقوق الفرد » ، والثورة الروسية هي ثورة « حقوق المجتمع » . الثورة الفرنسية هي ثورة « حقوق المواطن » ، والثورة الروسية هي ثورة « حقوق الوطن » .

« الملكية والجمهورية تصلحان على السواء إطاراً للمحافظة على حقوق الإنسان والمواطن . الملكية والجمهورية أيضا سواء في صلاحيتها إطاراً للمحافظة على حقوق الجماعة والوطن » .

هذه الديباجة ، ان شئت ، هي ذروة اكتمال الثنائية التي توفيق بين المتناقضات توفيقاً يشهد التكمال ، وليس التركيب . لقد تمكن الحكيم من أن يكتشف في ضوء المضمون الاجتماعى ما كان يحس به من



هل هذا هو برنامج نظام يوليو ؟ ١٩٥٢ ؟

في محاولة الجواب لابد من الإشارة إلى أن ما يسميه الحكيم « بالحركة الوطنية المحيضة » قد نادى بكل الأفكار والقيم والمبادئ التي أعلنت الثورة الناصرية عنها كهيئة بانجازها بلها من الإصلاح الزراعي إلى التصنيع إلى تأميم القناة إلى السد العالي ، مضافاً إلى ذلك - وقيل كل شيء - الجلاء والستور والنظام الجمهوري . ليس هناك جديد حل هذا الصعيد سوى ردود الأفعال على الفعل الاستعماري المتصل . وكانت أفكار الحكيم من بين الأفكار الوطنية - الاجتماعية المطروحة في مصر طيلة سنوات الحرب الثانية ، وما بعدها .

لذلك ، فليس هناك مفكر واحد أو حزب معين يمكن القول بأنه وحده هو الأب الشرعي لنظام يوليو . كان سلامه موسى وطه حسين وتوفيق الحكيم وفتحي رضوان ومحمد مندور وعزيز المصري وأحمد



د. لويس عوض

نقص في الديمقراطية الليبرالية ، وهذا ما وصل به إلى أقصى ما يستطيع الوصول إليه مفكر وطني آنذاك : الثورة الروسية تتكامل مع الثورة الفرنسية ، ولذلك انعكاسات لا يحد منها على مفهوم الديمقراطية . والملكية كالجهورية كلاهما يصلح أطراً ( لا مضموناً ) لحقوق الفرد والجماعة والوطن . كان الحكيم يقول ذلك في ظل النظام الملكي حيث تصعب المساواة مع النظام الجمهوري في أي شيء جرم . وكان الحكيم يقول ذلك وفي ذهنه أنظمة ملكية لا تملأ الدستور والقانون وأنظمة جمهورية ( في أسبانيا والبرتغال ) فاشية الشكل والمضمون .

اذن ، فما يهم الحكيم هو البرنامج الذي يتتبعه التكامل ، وان بقيت عقبات رئيسية في سبيل التركيب ، هي التي ستصاحبه من التأييد المشروط لنظام يوليو إلى « عودة الوحي » بل أن غياب التركيب من مشروع النهضة الناصرية هو نفسه الذي سيهيئ بها إلى الهزيمة .

يقول في برنامجه المضمن في مقال ١١ أكتوبر ١٩٤٧ أنه يريد أن يتحقق في بلاده :

١ - مجانية التعليم ومجانبة التطبيب .  
٢ - تقسيم الأرض إلى مناطق تعاونية يجرى فيها البذر والزراعة والحرق والسماد والحصاد والدراس بالآلات حديثة وخبرة علمية .

٣ - فرض الضرائب التصاعدية بقوة ، وحيداً لو أدارت الحكومة مرافق المياه والنور والمواصلات وغيرها حتى لا يكون لها خير ربح زهيد .

٤ - توفير المسكن الصالح والعمل للعاطل ، وفرض الحد الأدنى للأجر الذي يكفل للمواطن كيانته السداهم لكيان الوطن .

٥ - لا تطالب بالقضاء كلية على الرأسمالية ، ولا تركها ترحم وحدها في شرة الاستغلال ، ولكن نجعل للعمل شعاريه به رأس المال ، استغنى وأشركني في الربح .

يختم الحكيم هذا التصور بقوله « هذا تخفيف بسيط فيما أراه الآن في هذا الأمر . . . . . لنستأصل بما يمكن أن يسمى بين المذاهب . . . . . حسي أنه اتجاه أراه نافعاً ليسور التنفيذ ، أمل أن يرى ضوء الشمس في بلادنا ذات يوم . »

حسين وحسن البنا من آباء نظام يوليو . وكان الوفد والطليعة الوفدية والأخوان المسلمون والشيوخيون ومصر الفتاة والحزب الوطني من آباء نظام يوليو .

ولكن الذي حدث هو أن النظام الجديد اختار توفيق الحكيم ، بانفاذه أولاً من بطش وزيره اسماعيل القباني الذي قرر فعلاً فصل الحكيم كمدير لدار الكتب في حركة التطهير ، فما كان من الثورة إلا أن طردت الوزير . ثم يمرر الناقذ أحمد رشدي صالح على نقد الحكيم في « الجمهورية » فتصدر التعليمات إلى رئيس التحرير كامل الشناوي بترقية المقالات ، ويعين عبد الناصر - بطل السوس في ذلك الوقت - أنه تأثر « بعودة الروح » ، ويمنح صاحبها أرفع وسام في الدولة : قلادة النيل .

نظام يوليو هو الذي اختار الحكيم . ولقد اشتملت إجراءات النظام - على « الثورة المباركة » أو العاصفة المباركة » التي تنبأ بها الحكيم . ولكن الحكيم لم يتنبأ قط بالمقومات الجديدة لهذا النظام : العسكريون في السلطة ، وما استتبعه ذلك من إلغاء مبدأ الحرية ، وإلغاء دور المعارضة ، وعمراس القمع . هنا تحدث « الألاع » من جانب الحكيم ، لم تعد هناك تعاضلية ، وإنما أصبح « الواحد الصحيح يساوي صفراً » .

ولكن الحكيم لم يستطع إعلان هذه النتيجة التي قررها في « التعاضلية » .

هل كانت هذه هي اللحظة التي غاب فيها الوعي ؟ ولماذا نفهم من هذه الكلمة معناها البسيط المباشر ولا ندركه أبعادها المجتمعية ؟ لماذا لا نفترض أن النظام المعروف عند توفيق الحكيم قد حال فعلاً دون اتصال بالوعي القادر على اتخاذ الموقف « المنسجم » من البداية إلى النهاية ؟

هل يكفى القول بأن الحكيم ابتلع « العلم » الذي قدمه النظام له على طبق من الفضة ؟ وكيف نفسر حيثشذ ان « أهم » أعمال الحكيم قد ظهرت خلال الحقبة الناصرية . هل شكلت هذه الأعمال « وعياً » مستغلاً عن وعي صاحبها ؟ فإين ينتهي الوعي الزائف وابن يسبداً الوعي الصحيح ؟ أم أن هذه الأعمال قد كتبت وعياً آخر ؟

لا يجوز لنا ، أيها الجواب ، ان نبسط مقولة « الوعي » الذي غاب عن



الحكيم ، وكأنه كان نائياً أو منوماً حين كتب « أهم » أعماله الفكرية والفنية على السواء في تلك الحقبة .

ولما نستطيع أن نفترض أن الكتابة الكمية ( مساواة القوة بالقوة والحد بالعدد ) الساكنة ( بحجة التوازن والمقاومة الداخلية ) قد وصلت بالحكيم والنظام - من طريقين مختلفين - إلى حائط مسدود .

هذا الحائط هو البنية المعرفية الثانية - بعد الثانية - في تكوين الحكيم وفكره .

إذا كان اكتشاف الحكيم للمضمون الاجتماعي قد أنشد تفكيكه الديوقراطي « في ضوء التفريعات الوافقة على الخريطة الاجتماعية المصرية ، فإن مفهومه من شخصية مصر لم يصل - كالثانية الكمية الساكنة - إلى درجة التركيب ، مما شكل عائقاً بنوياً دون الوعي الجديد .

وهنا تبدو هزمة ١٩٦٧ وكأنها غياب للتركيب من جانب النظام بتفصيل الإبداع الديوقراطي ( والامتكاكات المترتبة على ذلك في النظام السياسي ) . بينما تبدو الهزمة ذاتها وكأنها غياب للتركيب من جانب الحكيم بتفصيل الإبداع الحضاري لشخصية مصر القومية ( والامتكاكات المترتبة على ذلك في النظام الاجتماعي ) .

هزمة الوصل بين غيبة الوعي عن النظام وغيبة الوعي عن الحكيم هي الطبقة الوسطى التي تسقط وعليها ( رؤى لها ) ؟ فكانت الهزمة بكل المفاهيم هزمتها أولاً ، ثم هزمت أركان البنية التي صارت على وعيها ثانياً .

يستعين وهي هذه الطبقة بالتاريخ للخروج على التاريخ ، أي أنها تلجأ إلى النسي التماساً للمطلق ، فيقول الحكيم « أمة يزعمون أنها حية منذ قرون ، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة . لقد صنعت مصر قلبها بيدها لعيش للأبد . وهذا هو الهرم ، أول الثالوث في صياغة « روح مصر » التي يتساهل في عنوان ١٣ نوفمبر ١٩٤٨ عما إذا كانت قد ذهبت . ومن ثم يصبح لأبناء مصر جميعاً « قلب واحد » هو قلب أوزوريس الذي لا يفتأ الحكيم يشير إليه منذ القيس عن كتاب الموتى ذلك القطع الذي يتهدج فيه حوريس قائلاً « انقش ، انقش يا أوزوريس » فيجيبه

## جمال عبد الناصر

انظروا لقد تكسرت المعجزة ، وهدأت الروح » .

لنحاول أن نفرز النسي من المطلق . أمنا روح مصر وقلها الواحد والقدر من المطلقات . ولكن هناك الزعماء والظروف والأحداث والنمو والتبدل والخبرة من النسيات . وهي نسيات تشير إلى « حركة » اجتماعية سياسية داخل التاريخ ويفضله . ولكن الحكيم لا يرى من هذا التاريخ سوى الماضي المستمر الثابت : الهرم الذي يقام الزمن كأنه خاراج التاريخ . وكان الحاضر الوحيد الذي راه الكاتب ( ثورة ١٩٦٩ ) يهد شرعيته الوحيدة في المطلق ، ومن ثم فهي ثورة لم تمت لأن مصر لا تموت . وهو يضمير « الطبقة الوسطى » التي أصبحت من الآن فصاعداً هي مصر .

هذا الاختيار للهرم والاضمار للطبقة الوسطى ، يشق بنا الطريق إلى العائق المعرق في وجه نشأة النهضة عند الحكيم ، حيث العلاقة بين الدولة والسلطة . لقد تحول الهرم في « وعي الكاتب وطبقته من قبر ملكي إلى « قلب مصر » . والقلب يجيء بالزفير والشهيق ، وكذلك الهرم تقوم قاعدته على أساس « الأخذ والعطاء » ، وهو « فاسون التماسك والاتصال في حياة الفرد والمجتمع » . والتشابه هو شرط هذا القانون ، والاختلاف هو الشرط الثاني ، أو أنها وجهان لعملة واحدة . هاهنا إذن قوام التناقض : التشابه لكل التشابه ، الاختلاف لكل الاختلاف . لذلك لا يتقدم الحكيم من القول في أحسن رسائله عام ١٩٦٣ إلى طه حسين « أن مصر والعرب نقيضان » . وقد فهم هذه الرسالة إلى كتابه « تحت شمس الفكر » ، وما هو يفصح عن المدلول في سياق المقارنة بين الجبال الخفي في بناء الأهرام الذي يدفع إلى الصلاة ، وبين الجبال الزخرفي الخاخر في الفن العربي الذي يدفع إلى التلذذ .

الهرم إذن هو الخطاب المصري الأول في مقاومة الزمن . ومن ثم فهو النص غير الأني السمتي يتمتع بصيرورة التاريخ والراهن المعى . إنه تحقق الدولة والسلطة في اتحاد المطلق النسي لذلك يرتبط الهرم بأطروحة البعث بعد الموت وهو الهرم للوحد ، حيث يقهر الانسان الزمن ، ولكنه البعث الفاجيء في أي وقت . ومن

هذا « أي . سي . . أي . سي » . ثم يصل إلى حد القول ، استيراداً من « معجزة » الهرم : « أن هذا الشعب الذي نصبه جاهلاً يعلم أشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله . إن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم ، والقوة في نفسه ولا يعلم . . هذا شعب قديم . . جيء بفلاح من هؤلاء وأصرح قلبه ، تجدد فيه رؤاسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري . . نعم ، هو مجهول ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجية تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتصعب وهو لا يعلم من أين جاءته . . هذا يفسر لنا تلك اللحظات من التاريخ التي فيها مصر تطفئ طفرة مدهشة في قليل من الوقت وتأتي بالأعاجيب في طرفة عين ؟ كيف تستطيع ذلك إن لم تكن هي تجارب الماضي قد صارت على نفسها مصير الغرزة ؟ » .

وهكذا ، فالثورة انفجار مكتوب تاريخي ينطلق من « مصر كلها » و « دون حرك » . ونحن تبدو الأمور وكأن مصر نائمة أو أن ينها يتناحرون ، فإن الحكيم يسري أن « روح مصر الحقيقية لم تلعب » . وهي قد تلام أحيانا حين « ينسأها » أهلها « فلا يرقظونها » طالما « يتعد الزعماء فيقودونها كل في طريق » . وتظل في « نسوها » أو « يندسها » أو « حيرتها » إلى أن يتبع لها « القدر » من « الظروف والرجال والأحداث » ما يدفعها إلى « وحدة الغاية والوسيل والقيادة » . عند ذلك « يرى العالم المحب ويصبح الناس ويصير التاريخ :



هذا المصدر تبلورت لدى الحكيم فكرة الطفرة في حياة مصر ونومها ، فهو ليس موتاً بل نوماً يوقظها منه « القدر » : الذي هو الظروف والأحداث والرجال . وهو بحث في علاننا لأنه عالم آخر . ليس هناك عالم آخر عند المصري القديم ، والا كان قد ابتنى هرمه في السماء كالسحاب القابل « ملكتي ليست من هذا العالم » . والبعث حل هذه الأرض يعني الاستمرارية رغم الموت « الظاهري » . والحضور الطافي لضخامة الهرم هو البنية المعرفية المتعددة الانساق لحضرة الدولة .

والسلطة باقية خارج الحرم وداخله ، ولكنها بالتحنيط هي السلطة المؤجلة ، فالتحنيط بعد الحرم هو البنية المعرفية الثانية في مثلث « الوحي » بالعلاقة بين الدولة والسلطة . يقول الحكيم في المرجع السابق نفسه « التحنيط اختراع ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحروب الفروس » ضد الزمن — انه يعني الشخصانية المباشرة ، فليس هناك توكيد أو نهاية لأحد عن شخص آخر ، فمن يتم تحنيطه هو الذي سيبحث لا غيره . ويوضح الطعام إلى جانبته لأنه سيقوم جاعاً . ومعنى ذلك أن الزمن مستمر في حريمه مع هذا « الليت » أي التائم أو المرحل حل نحو غامض يجرع فيه الانسان كما كان وهو على « قيد » الحياة . وكما أن أحداً لا ينوب عن أحد ، كذلك فالتحنيط ليس رمزاً ، انه الواقع العيان .

وليست صدقة أن بناء الهرم وكيميائه التحنيط مازالا من « أسرار » مصر القديمة . ولكن الحكيم برأسها —

بالطبع — من أسرار مصر ذاتها ، قديمة ومتجددة . انها أسرار الدولة المستمرة والسلطة المتغيرة ، أسرار اتحادهما وبقائهما والعلاقة الدينامية بينهما ، وأيضاً أسرار الموت والابتعث في « حياة » مصر ولا أقول في تاريخها طمأننا أن الفلاح المصري في وعي الحكيم يجتزن تراكمات عشرة آلاف سنة من المعرفة . ولكن الحكيم يكتب أنها المعرفة المحاصرة بالدولة والسلطة .

وهو ينفي هذه المعرفة خارج التاريخ حين يفصح عن البنية الثالثة في مركب الوحي الذي نحن بصددده ، وهو النيل « يجيا ويموت مرة كل عام : موت ويبعث ، ويبعث ثم موت » ، و « من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الحصب نشأت فكرة الخلود » .

وقد قال الحكيم هذه الكلمات منذ حوالي نصف قرن ، ولم يضاف إلى ما قاله شيئاً بعد إقامة السد العالي وتوقف الفيضان الذي أوحى إليه بفكرة الموت والحياة الدائمين لمياه النهر . لقد تمكن الانسان من اختزان المياه الفائضة واستغلالها في شئون أخرى كتسويد الكهرباء وتوسيع رقعة الأرض الزراعية . ولم يعد النيل يفيض ويغيب مرة كل عام . وانما سكبت وعي الحكيم عن الكلام للباح حول دور تنظيم الري في إدارة الحكم ، أي علاقة « ماء الحياة » — روح مصر — بدعومة الدولة وقبضة السلطة .

لقد اهتم الحكيم بالتأكيد على أن مصر قبلت المسيحية والاسلام لأنها يعترفان بالبعث « ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لحلوله من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها ، فاليتم هو نشيد مصر الخالد يفتي النيل في كل عام » . ولم يذكر الحكيم حيد وفاء النيل للتذكاري ، وكان قداماء المصريين يحتفلون به احتفالاً دموياً فيلقون بفتنة حقيقية يسمونها هروس النيل في ميعاده فداء له . ولم يبق من هذا العيد سوى رموزه الاحتفالية دون طقوسه القديمة ، ولكن الحكيم لم يذكره لأن فكرة الفداء تعيد تركيب النظام المعرفي لمسألة العلاقة بين الدولة والسلطة .

(\*)

كانت هذه الصياغة لشخصية مصر هي أكمل وأنضج صياغة فكرية أبدعتها

الطبقة الوسطى المصرية بشرائها المختلفة منذ بداية صعودها في العشرينات وحتى هزيمتها بين أواخر الستينات وبداية السبعينات . .

كانت معادلة النهضة قد استنفدت كفايتها لانجاز الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبدت الناصرية وكأنها طوق النجاة لهذه النهضة بأضانيها الحاسمتين للبعد العربي والبعد الاجتماعي إلى مضمون هذه الثورة . ولكن الناصرية شيدت المدخل فقط إلى هذا البناء ولم تستطع قط استكمالها ، فكان انقسام عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ مقلعة لما وقع في ١٩٦٧ . وكذلك كانت نهاية المحطة الخمسية الأولى للتنمية بداية لما وقع في ١٩٧٧ أيضاً . . . ذلك أن غياب الديموقراطية أو بتعبير أدق هزيمة الصيغة الديموقراطية لنظام يوليو دفعت البعدين العربي والاجتماعي إلى التراجع ، والعودة إلى نقطة البداية : أي تحرير الأرض ، الأمر الذي أجهز على مشروع تطوير النهضة وتوحيدها واتاح الفرصة كاملة لانقضاء قوى الثورة المفيدة .

كان توفيق الحكيم وحسين فوزي وليوس عوض وغيرهم ممن حلوا لواء الثنائية البنيوية في إطار « شخصية مصر » المرتبطة بالماضي التاريخي والجغرافيا التوسيطية ، أي بمصر القديمة والحضارة الغريبة ، قد ارتبطوا مع نظام يوليو في صفة غير معلنة بالسكوت عن « البعد العربي » و « الصبغة الديموقراطية » . هذا السكوت هو الذي دعاه توفيق الحكيم عام ١٩٧٣ بغيبة الوحي .

كانت مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها الذي لم تحققه الثورة الناصرية . ولكنها على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي كانت تحقق ذاتها للمرة الأولى تحقيقاً استراتيجياً . وغابت الصيغة الليبرالية لأن طلائع الثورة قدمنها من المؤسسة العسكرية ، ولأن وثوب شرائح الطبقة الوسطى إلى مؤسسات الدولة كان يستدعي اشكالا متعددة من الجراحة الادارية والسياسية .

وربما كان لويس عوض هو الوحيد من كبار مفكرى « مصر المصرية والحداثة

الغربية» - الذي دفع الثمن مرتين : بالخروج من الجامعة عام ١٩٥٤ ودخول المعتقل عام ١٩٥٩ . وكان أول عمل له بعد الإفراج عنه هو مسرحية «الراعب» التي لم يتراجع فيها عن أفكاره حول مصر الفكرة ومصر الثورة . ولكن لويس عوض مع توفيق الحكيم مع حسين فوزي ( ونجيب محفوظ إلى حد ما ) هم بعض الذين تربعوا على عرش السلطة الثقافية في مصر الناصرية التي لا يؤمنون بعدها المصري ولا يقتنعون بصيغتها «الديموقراطية» . هذه المفارقة بين فكر هؤلاء والمكانة التي احتلوها في النظام ، قد الثرت عمليا ( أهم ) انتاجهم الأدبي كـ ( وكيفا ) وهو انتاج التأييد المشروط أو الولاء الناقص للثورة . وفي الوقت نفسه كبتت «وهميهم» «الحقيقي» ، أو مادعا الحكيم بغيبة الوهمي . كبتت «مصريتهم» و «ليبراليتهم» .

ثم وقع التقابل بين هزيمة النظام هزيمة الطبقة الوسطى أساسا - وبين هزيمتهم ، فبدأ الأمر كما لو أنه هزيمة واحدة . ولكن الفرق بين الفكر والنظام ، على صعيد البنية المعرفية ، كان مأسويا حقا . فبينما استطاع خصوم الثورة من داخل نظامها الانتفاض على السلطة ، تمكن أصحاب رؤى يامصر الجغرافية والتحديث الغربي من اليوم بأنهم أخيرا وجدوا أنفسهم في «نظامهم» «الصحيح» الذي نادى بأن مصر هي حضارة الآلاف السبعة من السنين ( وكان الحكيم قد قال عشرة ، وكلامها خطأ فادح لأن التاريخ المكتوب لا يتجاوز الخمسة آلاف ) . ونادى بالديموقراطية والانفتاح على الغرب . وفيها فشيئا بدأ الاقتراب من إسرائيل . وهكذا وجد المؤمنون بمصر المصرية - الغربية أنفسهم في «فخ» هذا النظام .

وفي البداية حين كان النظام يعلن عن هويته الناصرية كتب الحكيم بيانه الشهير الذي وقعت عليه جبهة من كتاب مصر عام ١٩٧٣ تطالب بصصرية الفكر والتعبير . وبعدها بقليل كتب الحكيم «عودة الوهمي» - وحين أحيد الصلح المتفرد مع العدو الاسرائيلي يباركه الحكيم ، ثم عاد يلغنه حتى وفاته .

ماذا يعني ذلك ؟

يعني أن هذا «النظام» لم يكن في أي وقت هو مشروع الطبقة الوسطى

المصرية ، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها ، ولكن الوهمي الجماعي الزائف الذي أعاد النظام انتاجه أومها لبعض الوقت أنه «فارس الأمل» .

غير أن الهياكل الاجتماعية للطبقة المأسوية تختلف عن بنائها المعرفية . ولقد ظهر للنظام الناصري مفكره ومنظروه من مدارس فكرية مختلفة ، ولكن الطبقة ذاتها التي أجاد النظام تطويعها لأيدولوجيته في السياسة والتنظيم لم تعثر بعد جيل الحكيم وفوزي وحمفوظ وعروض وزكي نجيب محمود على أبنية فكرية أرقى تحافظ على الحلم مكتوبا حينا وسافرا حينا آخر . ولم تكن صالحة أن الماركس لم تبدأ في الحكيم وعوض ومحمود من جانب والسلفيين من جانب آخر ، لأن الحلم المكتوب في الظل الناصري قد أعلن عن نفسه أخيرا ولكن بعد فوات الأوان .

كان التاريخ قد عاد من المنفى وأعلن أنه لا يكرر نفسه ، وأضاف أن معادلة التوفيق الكمي بين ثنائيات معادلة النهضة قد سقطت . وليس الإرهاب السفلي الأكارهاب التغريب ، وجهان لعملة واحدة هي انتهاء مرحلة الصعود في تاريخ الطبقة الوسطى المصرية ، وبالتالي انقضاء عرى التوفيق بين نقاضها الفكرية .

وكان التاريخ قد فرّ هاربا من منفى المطلقات وقال إن إعادة انتاج الوهمي الزائف هي التي هيكلت شخصية مصري إطار شعري - ميثاقيزيقي يستهدف على أرض الواقع الايقاء على دولة السلطنة وأن راوغ في مسألة سلطة الدولة بالقول أن

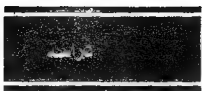


توفيق الحكيم

الدولة باقية والسلطة متغيرة . وهي الأطروحة التي جذبت توفيق الحكيم وجيله من أصحاب الرؤية ذاتها إلى تعميم خبرة ثورة ١٩١٩ على كل مراحل التاريخ المصري الحديث . وهي التي جذبت به وجيله إلى «فصلان الوهمي» «الحقيقي» بمقومات كل سلطة وطبيعتها ورؤياها ، فأصبح الحلق بين الدولة والسلطة متعمدا «في السلاوي» . ومن هنا لا تصبح «الأنظمة» «التجليات سطوية مختلفة للدولة ذاتها ، التي هي مصر في النهاية» .

وقد يكون مسموحا بتمرد على السلطة ، ولكن في الحدود التي لا تسمح بالتمرد على الدولة . وهكذا ، فإن التأييد المشروط السلي قلمه الحكيم وجيله للسلطة الناصرية ، كان الجزء الأول منه تأييدا للدولة والجزء الثاني شروطا على السلطة . ولكن الترحيد بينها سمح عمليا للسلطة المتغيرة أن تأكل الدولة الباقية . وغاب مفكر الطبقة الوسطى عن الوهمي الشامل لهذه الطبقة وانتج أدبه في ظل الرعي بسلطة الدولة . وكذلك كان الأمر في التأييد غير المشروط للنظام الجديد ، فقد كان ادانة خصومه لتأييد السابق . ولذلك كان بيان الحكيم و «عودة الوهمي» كتابا واحدا في حقيقة الأمر ، لأنه تروم استمرار الدولة والسلطة . واحتاج منه الأمر إلى عشرين سنوات ليكتشف في الثمانينات أن السلطة الجديدة لها دولتها ، وأنه لا يتمنى إلى هذه ولا إلى تلك .

سقطت الثنائيات في العهد الناصري ، وسقطت المطلقات في العهد الذي تلاه . ولم تكن مسألة توفيق الحكيم كفرد ، بل مأساة طبقية ورؤيا جيل كامل ، تحطمت آماله في الجمع بين الحرية والعدل ، لأنه أراد أن يشيد معرفته من خارج التاريخ ولما حاول استعادة التاريخ كان الوهمي قد توقف . فلم يسأل الحكيم عن الحكم ولن الممارضة حتى نقيس التعسادل والاختلال بالميزان الاجتماعي ، ولم يسأل دولة من وسلطة من حتى نعاين التوازن أو «الاستقرار» «بالعين الاجتماعية» . كان الاطلاق والتعميم فزوة الغاء الآخر وابتلاعه باسم «الكل في واحد» . ولكن «الواحد الصحيح يساوي صفرا» . وهذا القلق بين المطلق والنسبي هو المصدر الأول لتشاؤم الحكيم . وهو نفسه المصدر الأول لخصوصته التي انتجت أكثر من سبعين كتابا في طليعة تراثنا الوطني



على البطل ضرورة التكيف مع العالم الجديد الذي وفد إليه أو رفضه وأيا كان الموقف الذي يتخذه فهو لا يخلو أبداً من النبوة الإنسانية . فأديب طه حسين يصاب بالجنون ، ويطلب تغيير أم هاشم بخنجر الشرق ، لكن بعد تنقيته من الجهل والخرافات .

يلفت العنوان النظر منذ البداية ، ويوجه قراءتنا للنص . فهو يشير إلى « عصفور » أو طائر من الطيور المهاجرة من موطنها الأصلي . وهو قادم من « الشرق » حاملاً معه عالماً بأكمله ، بكل ما فيه من تراث ثقافي وفكري ، وقيم ، وأخلاقيات ، وعادات ، الخ ... وفي الوقت الذي يشبه فيه الكاتب البطل بالعصفور ، يبرز الشرق كعادل للغرب ، وطرف من طرفي الصراع الذي تتكون منه سادة الرواية .

وتتصدر الرواية إهداء يبدو ، لأول وهلة ، وكأنه إهداء من توفيق الحكيم فقط ، ويقول فيه : « إلى حامي الطاهرة السيدة زيب » ويتضح من خلال القراءة أن هذا الإهداء يمكن أن يكون صادراً من محسن ، بطل الرواية ، أيضاً فهو يذكر « السيدة » في أكثر من موقع ويطلب حمايتها ، لا سيما في اللقطات الحرجة القاسية التي يمر بها :

« كانت » السيدة هي التي قلب له صفحات الكتب ، فيها خيل إليه ، وكانت هي التي تصبر وتشد حزمته ، وهي التي كانت تحفه — بأناملها الرقيقة النقية — دموع حبه الأول ، وآلامه الأولى ... إنه لم يكن وحيداً ... أه ... ما أقوي الإنسان الذي يعتقد أن له صديقاً أو نصيراً من أهل الساء ... إنه كان يحمله نصيبها من النجسات ... إذا أخفق في خطوة فإن « السيدة » هي التي تحلّت به ، ولعلها أرادت هذا الانخلاق لحكمة لا يعلمها هو ، وإذا وقع أمله في شيء أمه لا ضارعا ، أن تقف إلى جانبه ، وتضم حمله إلى حمله ، وصوبته إلى صوته من رجاء الله ! ... ( ص ١٠٣ ) ويتضح من القراءة أن البطل عمن ليس سوى شخصية سبق أن ظهرت بنفس الاسم في « عودة الروح » ، ويربط الحكيم بين الروائيين عندما يتذكر محسن همه سلباً ، وكيف كان يجلس ساعات طويلاً في القهوه ، ينتظر ظهور حبيبته سنية من خلال الشريعة وهكذا يتبع الكاتب ، وإن كان له نطاق ضيق ، تكتيكاً سادس إليه كثير من الروائيين الفرنسيين ، لاسيما بلزاك وزولا ، الذين

## « عصفور الحكيم » بين الشرق والغرب

د . سامية أحمد أسعد

يصب قط بالجمود ، بل ظل حياً تنظرنه التي نقلتها لنا شاشات التلفزيون في الأونة الأخيرة . ولا أبالغ إذا قلت إن هذه النظرة الحية تلخص شخصية توفيق الحكيم ومشوار حياته ... ولئن أطرق باب عالم الحكيم الخفي ، لأن أقلاماً كثيرة سبقتني إلى ذلك ، وسأكتفي بقراءة متواضعة « لعصفور من الشرق » ، أحاول من خلالها أن ألقى مزيداً من الضوء على شكل النص ومضمونه .

نشرت هذه الرواية عام ١٩٣٨ وهي تنتمي إلى اتجاه ساد الأدب المصري عامة والمصري خاصة في فترة معينة من تاريخه ، ويمكن أن يطلق عليه اسم « العلاقة بين الشرق والغرب » ، وأوسى مؤلفات تعد علامات بارزة على طريق هذا الأدب ، منها « الأيام » وأديب طه حسين ، و « تغيير أم هاشم » ( يحيى حقي ) ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » ( الطيب صالح ) ، « الخي اللاتيني » ( سهيل إدريس ) ، « على سبيل المثال لا الحصر . وتجتمع بين هذه الروايات سمة مشتركة : فهي تمسك بطريقة أو بأخرى تجربة ذاتية معاشة ، سواء اعتمدت شكل السيرة الذاتية أم الرواية الخيالية ، أو مزجت بينهما . كما أنها تصور دائماً بطلاً شرقياً يذهب إلى بلاد الغرب للدراسة ، وعادة ما يكون هذا البلد إنجلترا أو فرنسا . وهناك ، يصدم بعالم مختلف كل الاختلاف عن العالم الذي قدم منه ، يختلف في قيمه ، وفكره ، وعاداته وتقاليده . وغالباً ما تلعب المرأة دوراً أساسياً في هذه الصدمة . ومن ثمّ ينشأ الصراع ، وتقرض

أكره الكتابة عن الأدباء والفنانيين « بمناسبة » وفاتهم ، لا اعتقادي الراسخ أن الأديب أو الفنان الذي تستلقت أعماله النظر يجب أن يكتب عنه وهو حي . ولا ينطبق هذا بطبيعة الحال على كاتبنا الكبير توفيق الحكيم الذي نال حياً ، التكريم الذي يستحقه ، وبلغت شهرته الأفاق ، في مصر وخارجها على حد سواء . ورغم هذا ، أخط هذه السطور اليوم لأحدث عن عمل من أعماله طاماً أردت الحديث عنه ، وإبراز ما فيه من فكر وفن وإبتكار ، وأقصد به روايته « عصفور من الشرق » .

وتكون مؤلفات توفيق الحكيم علماً قائماً بذاته ، متعدد الدروب والطرق ، ومتنوع السمات . فلم يترك الحكيم باباً من أبواب الأدب إلا وطرقه ، أولونا من ألوان الأدب إلا وتطرق إليه . فتفنن بين الرواية ، والمسرحية ، والمقال ، الخ ... بل حاول أن يعقد زواجا متكافئاً بين الرواية والمسرحية عندما كتب « بنك القلق » . واستمت لفته الثرية بصفتها شاعرية أكيدة ، وإن لم يكتب الشعر بمعنى الكلمة وتعرض لقضايا اللغة ، سواء لغة المسرح وما يجب أن تتميز به باعتبار النص المسرحي نصاً مقروءاً ومنطوقاً في آن واحد ، أم ازواجية اللغة العربية الموزعة بين العامية والفصحى ولا بد من الإشارة إلى الشباب الدائم الذي تلمسه في أدب الحكيم . فكتابت هذا الأدب لم يكن عن التطور ، وراكب انتقال الألوآن الأدبية المختلفة من مرحلة إلى أخرى ، ولم

أظهروا ذات الشخصيات في روايات متعاقبة .

وتنقسم «عصفور من الشرق» إلى عشرين فصلاً ، يحمل كل منها رقياً . وجلب بالذکر أن الفصلين السادس عشر والسابع عشر رسالتان ، كتب أحدهما البطل محسن وأرسلها إلى حبيته سوزي ، والأخرى كتبها سوزي لمحسن . وفي هذا أيضاً ، نجأ الكاتب إلى تكنيك الزهر في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر واتبعه على سبيل المثال ماريفوس في « حياة ماربان » ، ولاكلوف في « العلاقات الخطرة » ووفقاً لهذا التكنيك تتكون الرواية من الخطابات المتبادلة بين الشخصيات ، بدون أن يتدخل الكاتب كراوي أو معلق على الأحداث . والراوي في «عصفور من الشرق» يتحدث بضمير الغائب « هو » ، عن محسن ونجربة الفرنسية وهكذا ، يباعد الكاتب بينه وبين البطل ، وإن كان هذا البطل يعيش في الواقع ذات التجربة التي سبق أن عاشها الكاتب ، ويتحول مادة الرواية الحقيقية إلى مادة خيالية ، توجد مسافة بين الحكيم ونجربة الشخصية وسيرته الذاتية ، لاسيما أننا نشعر في كل لحظة أن محسن هذا صورة طبق الأصل من توفيق الحكيم نفسه ، في فترة معينة من فترات حياته .

وشخصيات هذه الرواية قليلة العدد نسبياً ، ويمكن تقسيمها ، حسب أهمية الدور الذي تلعبه إلى شخصيات رئيسية ، وأخرى ثانوية أو عرضية ، شأنها في ذلك شأن شخصيات المسرحية ويندرج محسن بدور البطل ، في حين يعتبر كل من أندريه ، وإيفان ، وسوزي ، شخصية ثانوية . ولا يتوقف الحكيم طويلاً عند وصف الشخصيات ، ويكتفي بإبراز سماتها هذه أو تلك ما هو ذا محسن أو « الفتى » كما يسميه : « في نجيل الجسم ، أسود الثياب ، على رأسه قبعة سوداء » ( ص ٨ ) ، و« واسع العينين ، عريض الشفاه ، وقدم الفتى لدراسة الحقوق والأدب ، ويأتى مراراً ذكر الكتب التي يعيش بينها . ورغم تعاطف الكاتب مع بطله ، لا يخلو حديثه عنه من التبرئة الساخرة . على سبيل المثال ، قرر محسن يوماً اللجوء إلى أوبرا باريس ، واستأجر مقعداً في الصفوف الأولى ، حيث لابد من الملابس الرسمية : « فاشتري صدر قميص منشي أبيض ، ربطه على صدره ورباطاً وثيقاً ، بخيوط الدوارة ، ثم أتى

بأكمام منشأة ويطها كذلك حول معصميه ، وارتندي ملابسه العادية السوداء فوق هذا كله » ( ص ٣٦ ) . وسوزي الفتاة التي أعجب بها محسن فتاة جميلة ، حلوة الصوت ، عيناها بلون الفيروز ، تنبج التذكار في مسرح « الأوديون » ، وتسكن بمفردها في أحد الفنادق . أما أندريه ، صديق محسن ، فينتهي إلى طبقة العمال ، وكذلك زوجته ، وإيفان الذي يتعرف عليه محسن بالصداقة ، وإذا كان الحكيم لا يتوقف طويلاً عند وصف الشخصيات فهو يملأها تحليلات نفسية دقيقاً عميقاً ، لا سيما محسن ، لأن كافة الأحداث تقدم من « وجهة نظرة » ، حسب قول تودوروف ، وإن لم يرق بدور الراوي . والعلاقة العاطفية التي تنشأ بين البطل وسوزي محور هذه الدراسة النفسية ، ويضاف إليها ما يشعر به هذا البطل الشرقي وهو في عاصمة النور ، حيث الثقافة ، والفن ، والمسرح ، والموسيقى ، الخ ...

والأحداث أيضاً قليلة نسبياً في عصفور من الشرق . في البداية ، نجد محسن وقد اشترك في تشييع جنازة شخص لا يعرفه . ثم نعلم أنه مفتون بامرأة لا يعرف حتى اسمها ، ويتعرف عليها بعد أن تبعها إلى مسكنها ، وانتقله إلى الفنان الذي تنزل فيه . وتلوم السعادة التي يعيشها على أرض « الواقع » بعد تركه عالم الخيال والنساء ، اسبوعين كاملين . ويأتى القطيعة ، بدون سبب معروف ، وإن كنا نفترض أنها الغيرة . بعد ذلك ، ينتقل محسن إلى فندق آخر ، يلتقي فيه ببايفان ، العامل الروسي ، الاشتراكي ، الذي يموت وهو يعلم بالاشترق ، مهدد الحشرات ، والروحانيات . وهكذا نرى أن الحدث الرئيسي بمعنى الكلمة يقتصر على انتقال محسن إلى الفنان الذي تقيم فيه الفتاة ومغادرته له . ولابد من أن نلفت النظر إلى نهاية الرواية وطابعها الجليلي المبتكر ففي الوقت الذي كان المعلق قد اعتاد فيه الرواية ذات النهاية الواضحة المحددة ، سعيدة كانت أم مأساوية ، نرى أن الحكيم قد جعل له عصفور من المشرق « نهاية مفتوحة » فنحن لا ندرى ما الذي قرره محسن : هل يبقى في باريس ، أم يعود إلى بلاده ؟ هل شفى قلباً من حبه لسوزي أم لا ؟ ومع ذلك ، نشعر أن محسن عاك حياً إلى بلاده ، إلى الشرق ، تنفيذاً لوصية صديقه إيفان الذي مات وهو يقول له :

« سذهب إلى الشرق ، أريد أن أرى جبل الزيتون » وأن أشرب من ماء النيل ، وماء الفرات ، وماء زمزم ... » ( ص ١٨٧ ) . ولابد من أن نلفت النظر أيضاً إلى استخدام الكاتب للفلاش باك ، وتبداعي الخواطر والأفكار كما سبق أن فعل مارسيل بروس في « البحث عن الزمن المفقود » عندما بعث عوالم كاملة نتيجة لنفسه قلعته من الحلوى في فنانج الشاي . وكان استخدام مثل هذا التكنيك جديداً آنذاك في الرواية العربية . ففي الكنيسة ، يتذكر محسن المسجد : « دخل محسن الكنيسة ، ولم يكن قد دخل كنيسة قط ، ولا حضر صلاة ميت من أموات النصارى ، ولا رأى ما يجري فيها من الموسم ، ولا ما يتبع من الطقوس قاصي كبره ، وخلا من بايفانجزة التبة قد ترك الأرض ، وارتقى إلى جو آخر ، له عبره وله نوره ... هنا أيضاً عين الخشوع وعين الشعور التي كان يربز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب . ! هنا أيضاً عين السكون وعين الظلام في الأركان وعين النور الضليل المائم كالأرواح في جو المكان ! ... إن بيت الله هو بيت الله في كل مكان وكل زمان ... » ( ص ١٣ ) وأمام قلع من عصر البرتغال ، يتأمل لون الشراب ، ويتذكر قلباً رآه بالأمس ، ومن الحلم يتطرق إلى لون الدم ، الذي رآه في بعض أيام ثورة ١٩١٩ ، وهكذا يصبح الحاضر نقطة انطلاق نحو الماضي ، واسترجاعه .

وتحتل قصة الحب بين محسن وسوزي ، وإن كان حياً من طرف واحد ، جزءاً فقط من مساحة الرواية فالجزء الأكبر من الرواية يصور الحياة في العاصمة الفرنسية آنذاك : باريس بمعاملها الرئيسية ، الكوميدي فرانسيز ، وتماثيلها ، ومفاهيمها التي يذكسرها تسويق الحكيم بالاسم : « اليوم » ، « لا رجائس » ، « وكناشها » ، « لا يفوت محسن أن يهبط مغارته بين ما يراه في باريس وما سبق أن رآه في القاهرة : فرؤيته لبيدات الكوميدي فرانسيز ، والنافورة التي تتوسطه تجمله يقول : « إن أفتيل نفسي الآن في ميدان المسجد الخي السيلة زينب ! ... وأتحيل هذه الشافورة ... ذلك السيل بنواقله هذه القضايا النجاسة » ( ص ١٠ ) ويأسف محسن - الحكيم لبطول السائحين الأمريكان كالدياب على باريس ، نتيجة ، لا انخفاض سعر الفرنك ، ويصفهم بأن « لا روح



## لغة من فيلم «عصفور من الشرق»



ولو استمرت هذه المبادئ وبقيت هذه العقائد حتى اليوم ، لما غل العالم كله في هذا الآتون المضطرب ، ولكن « الغرب » أراد هو أيضا أن يكون له أنبياءه « الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد » ، وكان هذا الضوء منبعا من هذه المرة ، من بساتين الأرض ، لا آتيا من أعالي السماء ... هو ضوء العلم الحديث ... ( ص ٨٣ ، ٨٤ ) ، وسدين الحكيم اشتراكية ماركس التي أدت إلى الصراع بين الطبقات ، وغلبت المصادة على الروح ، أوبسبارة أخرى ، الأرض على السماء ، في حين ألقى أنبياء الشرق « زهرة الصبر والامل في النفوس ، يوم قالوا للناس : « لا تهلكوا على الأرض ، ليست الأرض كل شيء ... إنا هنالك شيئا آخر يدخل في الأرض ، سيكون لكم شيء آخر يدخل في التوزيع ... إنا الإنسان لا نجيا من أجل الحيز ، كما إننا لا يعيش من أجل الحيز وحده ... أم ... إنا انبياء الشرق هم المبصرة حقاً ! . ( ص ٨٥ ) واستطاع البشر أن يعيشوا في العالم الذي جاء به أنبياء الشرق حياة أغنى وأحفل من حياة الواقع : « إن المعجزة الحقيقية التي جادوا بها هي أنهم قدموا للناس علماً آخر عامراً بسكان من ملائكة ذوات أجنحة جميلة بيضاء ، زاهرا بجملة فيها أنهار من التبر ، وأشجار من الزمرد ... ( ص ٩٠ ) . وعندما حاول أنبياء الغرب أن ينشروا علماً مماثلاً ، أنشأوا علماً الخيال فيه « مرتب بيد المنطق »

ليهم ، ولا ذوق ، ولا ماضى ! إذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولاراً ... أنهم ليأتون إلى هذا العالم القديم حاسين أنهم بالذهب يستطيعون أن يشتروا لأنفسهم ذوقاً وليلادهم ماضياً ... ( ص ٢٠ ) ويقف عمن مشدوها أمام أوبرا باريس ، أحد آثار الحضارة الغربية الكبرى ، « حيث البلبخ والاعراق في الترف إلى حد الكفر والفجور والاستهتار » ( ص ٢٦ ) ويرسم الحكيم الخلفية السياسية والاجتماعية التي تبرز أحداث روايته : عداء الفرنسيين والألمان ، وإن كان يرى أنه من الخطأ غرس البغضاء والكراهية في نفوس الصغار ، أنها كانت الأسباب ، والصراع الناشء بين الرأسمالية والاشتراكية التي آمنت بدعة من البدع بتبعضها الناس مقلدين ، « والعلاقة بين أرباب العمل والعمال ، ومشكلة البطالة ، وارتباطها بزيادة عدد ساعات العمل ، وغياب الحياة الأسرية ، نتيجة لعمل الرجل المرأة معاً طوال اليوم » ويعلق الكاتب على هذه الأوضاع بقوله إن « عصر العبيد قد عاد من جديد » ، ويذكر ، ضمن أحداث الساعة آنذاك ، « وصول وفد مصري وطني إلى باريس ، يطلب باستقلال البلاد ، أثناء انعقاد مؤتمر الصلح في فرساي . واسترعى انتباه عمن تبادل القلاد علنا بين المشاق في شوارع باريس وطرقاتها ، ويقول الحكيم في هذا الصدد إنه « غير راض أن تعرض العواطف هذا العرض ... فتبتدل وهي التي ينبغي أن تحفظ في الصدور كما تحفظ السلام » في « الأصداف ... » ( ص ٥٤ ) .

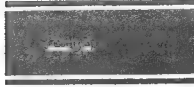
ورؤية توفيق الحكيم في هذه الرواية رؤية ثنائية مزدوجة : الشرق والغرب ، مصر وفرنسا ، السماء والأرض ، الواقع والخيال ، الإنسان والحيوان ، الخ ... يظل عمن في عالم الحلم ، والتأمل ، والسماء ، إلى أن يصطدم بأرض الواقع ، الذي تنقله إليه سوزى . والحديث عن الخيال والواقع لا يفصل عن الحديث عن الشرق والغرب ، الذي يجري أساساً على لسان العامل الاشتراكي الفقير إيفان :

« إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم ملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء ، فأدخلوا في القسمة « ملكة السماء » ، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس « الأرض والسماء » معاً : ...

ومزين بنظريات العلم والفلسفة » وبدأ ضياع الغرب الفعل عندما أفلق من الحلم ونزل إلى عالم الواقع والمادة . وفي محاولته تقليد الشرق ، أخرج الغرب العالم بدانات جديدة حلت محل الديانات القديمة : فأصبحت الماركسية مسيحية اليوم ، وأصبحت الفاشية إسلام العصر الحديث .

تلك هي الصورة التي يقدمها الحكيم على لسان إيفان للشرق والغرب اليوم . وجدير بالملاحظة أن رؤية الحكيم تتسم في المقام الأول بالجدلية : فهو لا يدين الغرب إدانة تامة ، ولا ينحاز للشرق انحيازاً تاماً فالغرب صاحب حضارة حديثة تستحق التقدير والاعجاب لما أثبت به من اكتشافات واختراعات ، وتقدم . والحكيم معجب كل الاعجاب بهذه الحضارة ، لا سيما ما أدخلته على الثقافة والعلوم والفنون من ازدهار ورفاه . وفي الوقت نفسه لا يغيب عنه ما فيها من نزعة مادية ، وعيوب ونفائض . والشرق ، مهد الحضارات والديانات القديمة ، التي غلبت الروح على المادة ، هو العالم المنشود الذي يحلم به إيفان ويدافع عنه . لكن « العصفور » الشرقي يرى بوضوح ما طرأ على الشرق من تغيير ، لا سيما محاولته تقليد الغرب : « إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية ، يثير منظره الضحك ، كما يثيره منظر قردة اختلطت ملابس سائحين من غنظلي الأجناس ، وصعدت بها فوق شجرة ترتديها ، وتقلد حركات أصحابها » ( ص ١٨٩ ) . لم يعد هناك نوع صاف ، ولعل الحل في إيجاد توازن بين الشرق والغرب ، والتعاور بينهما ، واختيار الشرق كل مماثلته من النماذج الغربية ، والعكس صحيح .

هكذا طرح توفيق الحكيم ، في إطار روايته وفي عام ١٩٣٨ قضية علمة ما تزال تثير النقاش والجدل وقد أشرف القرن العشرين على الانتهاء ، وركز على جانبها الفكري كمدته في أكل أعماله ، واقتصر حلاً مناسباً لهذه المعادلة الصعبة : الشرق أو الغرب ؟ واهتدى ، بحس في أكيد ، إلى بعض الأساليب التكنيكية الجديدة في المعالجة الروائية . وجاءت « عصفور من الشرق » ، وكأنها كضل صفحة من أدب الرحلات ، تتحدث عن حياة الفرنسيين في باريس ، في فترة زمنية محددة ، وتؤكد أيضاً مدى تأثير الحكيم بالثقافة الفرنسية ، الغربية ومدى تمسكه بجذوره الشرقية العميقة ◆



ولا شك أن هذه القراءة النقدية لأثار الحكميم كلها مستصحح أو تفسر الكثير مما يقال عن الحكميم ، من أنه « أديب البرج العاجي » ، أو « راهب الفكر » ، أو « عدو المرأة » ..

إن أي مراجعة لهذه الصفحات التي تدل على اطلاع واسع في التراث الإنساني قديمه وحديثه ، وعلى إلمام كبير بفروع التعبير المختلفة من أداب وفنون وعلوم وفلسفات ، وصفه الحكميم في « زهرة العمر » بأنه شرافة إلى المعرفة ( كتاب الهلال ، فبراير ١٩٥٥ ، ص ١٩ ) - قد تعكس الصورة الشائعة عنه من التقيض إلى التقيض ، ويُقدم الأدلة القاطعة بأنه ، بفضل رسوخ قدمه في الثقافة والعصر ، أديب الحياة ، المهوم بمشاكلها الاجتماعية والإنسانية - سواء اتفقنا أو اختلفنا معه - المدرك لتقنيات فنّه ، المحب للمرأة والمؤمن بأنها قد تكون - في مراحل معينة من تطورها الاجتماعي والسياسي - أكثر قدرة من الرجل على الكفاح والصمود .

فإذا أردنا أن نفتح ، على سبيل المثال ، بعض هذه المواقف من خلال أحاديثه ، سنجد الحكميم يقول في حديثه الطويل الذي أجراه معه فؤاد دواره في كتابه « عشرة أدياء يتحدثون » ( دار الفكر ، ط ٢ ، ص ٥٥ ) ، رداً على فكرة البرج العاجي :

« ما من فنان أيا كان يمكن أن يتصل من مسؤوليته نحو عصره ومجتمعه . وأنا شخصياً لا أستطيع أن أتصور فناناً بهذا الشكل في عصرنا الحاضر »

وعن مقولة « راهب الفكر » وما تعنيه من عزلة وشروء وغيام في مروج الخيال أو ودياته السحيقة ، يقول الحكميم في كتابه « فن الأدب » ( المطبعة النموذجية ، ١٩٥٢ ، ص ٢٥٣ ) :

« الفكر صحو لا نوم ، وإن الفكر هو أشد الناس يقظة ، لأنه يجب أن يرى للناس ما لم يروا .. وأن يبصرهم بما لم يصبروا ... وأن يتنبههم ويهديهم وهو مكتمل العقل ، متقن اللحن ، متسع الأفق والحيلة والمعرفة والتجارب » .

ولن نعلم أن نجد في هذه الكتابات والأحاديث ما يشيد فيها بالمرأة وينم عن



## آراء

## الحرية والتجديد في الفكر والابداع

### نبيل فرج

عرف توليف الحكميم ( ١٨٩٨ - ١٩٨٧ ) في حياته الثقافية ، ككاتب رائد في المسرح ، والرواية ، والقصة القصيرة . وعلى كثرة المقالات والدراسات والكتب التي تناولت أدبه ، لم يلفت أحد من النقاد إلى كتاباته النقدية ، وأحاديثه ، ورسائله ، ومقدمات كتبه ، ومذكراته ، وتعليقاته .. الخ التي تتضمن أفكاره وتأملاته وخواطره في الأدب والفن والحياة ، التي صدر عنها إبداعاته الفنى .. هذا الإبداع الذي سابر حركة المجتمع والعصر ، دون أن يتعدى عن جوهرهما الثابت ، أو المبدأ العام الذي ينظمهما .

ولهذه الأفكار والتأملات والخواطر التي تنتثر في هذه الكتابات على اختلافها والتي قد تكون الأحاديث فيها أكثر نبضاً بالجرأة - أهميتها البالغة في فهم إنتاجه الفنى الذي لا غنى عنه لمن يريد أن يضع يده على الحيوط الأساسية الدقيقة التي يتشكل منها هذا الإنتاج الغزير ، الذي خضع لتطورات شتى .



دورها الكبير في الحياة وهكذا بالنسبة لساثر المواقف . علينا ألا نتجاهل ما جاء في كتاباته النظرية وأقواله ، ولا تقلل ما أشاعه عن نفسه من أساليب الدعاية ، أو أشاعته الصحافة عنه .

وتوفيق الحكيم ، بهذه الكتابات المختلفة والأحاديث ، لا يختلف عن أجيال العالم الكبار ، الذين لهم آراء نقدية مدونة ، بالغة النضج ، ترد في كتبهم وأحاديثهم ورسائلهم ( كما يمكن أن ترد في صميم أعمالهم الفنية ) ، سواء قصصنا إلى ذلك قصدا ، أو كانت مجرد مناسبة عرضت ، ولكنها تعد ، في الحالتين ، بمثابة مصادر تكميلية ، إن لم تكن رئيسية ، تساعد القارئ على فهم أجدهم ، وتحديد مواقفهم .

ذلك أن كل فنان كبير يطوى في صدره نقاداً على نفس المستوي ، يشرى موهبته الفكرية ، دون أن يخرج به من دائرة الفن .

وفي هذا المقال لن نتجول في كتب وأحاديث توفيق الحكيم ، وما أكثرها ، بل سنقف عند كتاب يعلن عنوانه أنه كتاب نقدي ، ولو على المستوى النظري ، وهو « فن الأدب » الذي صدر والحكيم يجاوز الحسنيين من عمره ، وهي السن التي تمثل قمة نضوج الكاتب ، واستقرار رؤى ياه الفنية وقيمه الأدبية ، على أن نستكمل بعد ذلك أبطلعبريته النقدية في كتبه الأخرى ، التي لا نخصص بالانقصد ، وإنما تنسبت في تضاعفها ، إلا أنها تفصح عن معتقداته الأدبية والفنية بأجل بيان .

ومن البداية لابد من الإشارة إلى أن نقد الحكيم لا يتصدى النقد الانطباعي الشخصي . ولا أظن أنه ادعى أكثر من ذلك . ومعظم هذا النقد يخلق في فلك القضايا العامة . ويرجع اهتمامنا به - كما سبق - إلى ما يلقى من أصواء على أعماله نفسها ، التي يصعب وضعها في مدرسة محددة ، أو في اتجاه معين .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته في هذا الصدد ، إيمان الحكيم الوطيد بأن الخلق ينشأ من المادة ، ويعني به الموضوع ، وأن الفن تعبير عن الحياة . وهل هذا الأساس قد تنفق المادة - الموضوع - بين عدد من المبدعين ، ولكن يظل لكل عمل خاصية الخلق التي تفرقه بها ، لأن الممول ، عنده ، في عنصر الخلق الجديد ، ومناطه قوة البناء ، ودفقة التركيب ، وأحكام التناسق ، والتركيز الشديد الذي يحدث التأثير . أما

الموضوع ، أو الحكاية ، فليست بلوى خطر .

يؤكد هذا المفهوم أن بين المبدعين من يبتغى موضوعا بالياً من كثرة التناول ومع ذلك يتألق العمل الفني بالخلق والابتكار الجليديين .

أما الأعمال المخترعة ، التي لا سند لها من المادة أو الواقع ، مثل شخصيات روكامبول وأرسين لوبين وطزان ، فينتعها الحكيم بعلم الصديق والافتعال ، ولا يغفل بها ، ولا يدرجها في نطاق الأدب . وهذا دليل على عمق جلوسه في الأرض ، وتمسكه ، في كل أعماله ، بالغاوية الاجتماعية أو القومية أو الشعبية ، إذ لا فن ، في تقديره ، منفصل عن الحياة . ويفتر هذا الاتصال أو الارتباط بالأرض والحياة ، يكون عمق أثره في أهل الزمن والوطن ، وفي كل زمن ووطن .

ولكن علينا أن نفهم هذا الارتباط في طاقة الروح المبدعة ، الواقعة بنفسها ، التي تترقق في العمل الفني ، وليس في مجرد الشكل الخارجي .

وفي كتاب الحكيم الذي بين أيدينا ، « فن الأدب » ، يتحكم على الذين يكتبون على قصصهم « قصة مصرية » ، ويصوغونها بالألوان المحلية الصارخة ، تحت تأثير مركب النص ، أو الحرف الذي لا مبرر له ، قائلا أن المصرية الحق - التي دلف إليها هاتيك الأيام بقطعة الشعور القوي - تطبع بخاتها الموضوعات التي تتناولها ، أيا

كانت ، ولو كانت موضوعات أجنبية ، ويضرب الحكيم مثلا بشكسبير الذي نقل في مسرحه عددا من الموضوعات والأساطير الإيطالية والاندركية والشرقية ، ولم يؤثر ذلك على طابعه الانجليزي .

غير أنه ، من جهة ثانية ، يرى أن البيئة التي ينشأ فيها الكاتب أو الفنان ، في بلدان ، لا تساعد على التفرد والابتكار ، نتيجة ما يسودها من صراع القوى والضعف ، وجذب الأجسام الكبيرة للصغيرة . فالأبناء يفتاقون عيون الأبناء ، لكن يروا بغير عيونهم ، ويسمو الأشياء بالأساء التي وضعت لها من قبل .

ولقب الفنان أو الشاعر المبكر ، عند الحكيم ، لا يستحقه إلا من سلم من هذا الصير ، وتكتشف له نفسه الخاصة ، وحققها بالجدلة السحرية .

لهذا دعا الحكيم إلى تحطيم الدرة في الأدب ، على فرائر تحطيمها في العلم ، وتحجير النواة « الفرد » من أسرارها ، وانطلاقه بعينا خارج الجاذبية ، حتى تبرز شخصيات الأدباء والفنانين كمبارزة ، لهم منقطع الخاص ، الذي لا يتقيد بأي نظر سائد ، ولا يخضع لأي تأثير .

عندئذ يصبح حتى المحاكاة أمثالها الخاصة غير المظومة ، ويصبح للأصالة أيضا ، حتى وهي تقلد ، طابعها التميز بذاته ، ومنطقها الخاص .

إن الكاتب العظيم ، عند الحكيم ، مثل الفاتح العظيم إذا وقع على أرض ليست له ، أخضعها لسلطانه ، ووضع عليها راية عبقريته

بنفس هذه الرؤية الأصلية المحددة ، يأخذ الحكيم على الأدب العربي القديم اقتصاره على النثر على الرسائل والمقامات ، وغلوه من الأشكال الفنية الأخرى ، رغم استيعاب الحضارة الإسلامية الزاهرة للحضارات السابقة عليها في الفنون المختلفة ، وفي مقدمتها العمارة . ويأخذ على لغة هذا النثر أغرقه بالوشى اللفظي ، بما لا يدع مجالاً للتمعن والتحليل ، نتيجة هذه العناية الزائدة باللغة . كما يرى في الرسائل والمقامات جوداً وتكلفاً .

ولأن هذا الأدب الرسمي لم ينزل إلى الحياة الشعبية ، ليصور ما يعيش فيها من أحاسيس ، وما يعيش فيها من خيال ، ظهر ، عوضاً عنه الأدب الشعبي ، الذي





يدعه أديبه من الشعب ، يتمتعون بالسليقة الفنية ، وروح الخلق .

يقول الحكيم في كتابه « زهرة العمر » ص ١٤٠ ، مؤكداً هذا الحق :

« فها ظهور الأدب الشعبي أحياتا إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي . أو صرخة احتجاج على جهود الفصحى ... هكذا ظهر القصص الشعبي في صورة عترة ومجنون ليلى وكثير عزة ... الخ ... وسارت الحضارة الإسلامية ففسر معها الأدب الخيالي الاجتماعي الشعبي فإذا نحن أمام عمل فني رائع هو ألف ليلة وليلة . »

ومع هذا فلا يستثنى الحكيم ، من هذا الحكيم ، إلا أدب العربية الأثير الجاسط ، لأنه « نزل » - ولهذه الكلمة دلالتها على استعمال الأدب العربي على الواقع - إلى الشعب وتوزع ، ويمر أسواقه ويخلدها ولصوصه وتجارها وشعره ونشأته في أسلوب بسيط ، ص ٢٤ ... ونجد هذه العبارة ، بنصها الحرفي ، في « زهرة العمر » ص ١٤١ .

يرى الحكيم أن هذا الاتجاه التصويري في النثر ، الذي يمثله الجاسط ، معتمداً على الأسلوب السهل المرن ، الذي لا يكون الأدب فيه مرادفاً للغة والتصنع ، ويلقى بقله كله على الحياة الشعبية ، لا على الكتب وسددها - هذا الاتجاه هو الذي غدا في مصر صفة الأدب الحديث ، منذ الحرب العالمية الأولى إلى جانب استلهامه الأدب الشعبي القديم ، وفي مقدمة ألف ليلة وليلة ، وتأثره الواضح بالأدب العالمية

عن طريق الاعتراف من كل يتابع الفكر والثقافة الكاملة ، التي ترى الملكات .

واللغة المسرحية عند الحكيم كانت حتى متجددة متطورة ، تتجاوز مجرد الأداة ، لتصبح جزءاً من نسج المسرحية ، ألبسها الطائفة والحشو والتتبع . إنها ترتبط بموضوعها ببساطة ولا تصنع . فإذا كتبت بالفصحى مسرحية عصرية ، تنهض على شخصيات شعبية كان ذلك فعلاً خادعاً مضللاً ، يقع على حساب الدقة في التصوير ، والصدق في التلون .

وعلى الرغم من أن نشأة الحكيم المسرحية كانت في قلب الحياة الفنية ، وسط الموسيقيين والمغنيين والعوامل والمخضات ، وفي كواليس المسرح ، إلا أنه تحول من مسرح القربى إلى مسرح القرامة ، أي إلى أدب المسرح الذي يقرأ لذاته ولذاته ، يحكم الطبقة الوجيه التي ينتمى إليها ، في بيئة تنظر إلى الشخصيات بعزل عن الأدب . وقد ندم الحكيم ، في آخر حياته ، على هذا التحول ، لأن المسرح تمثيل أولاً .

ويمكن أن نجد البلور التي هيأت للحكيم هذا التحول في التقدير الذي يكنه لشكسبير ١٩٧ : ومولير وجوته يقول عن أعمالهم في ص ١٩٧ :

« استطاعت أن تبرز عوالم هائلة رائعة تقوم بنفسها بمجرد القراءة دون الاتجاه إلى مسرح وممثلين » .

ومن القضايا الأثير التي تشغل الحكيم في كتابه ، ونراها تتردد في مسرحياته منذ « سليمان الحكيم » ١٩٤٣ ، قضية رسالة الأدب أزاء أزمة الإنسانية ، التي تقدم

وسائل القدرة والحرب والابادة على وسائل الحكمة والعقل ، داعياً إلى تضامن المفكرين في اتجاه العمل لاقترار رسالة الحكمة التي تكبح طغيان القوة ، وإعلاء جانب الروح لتتوازن مع نصرة اللغة والحراس .

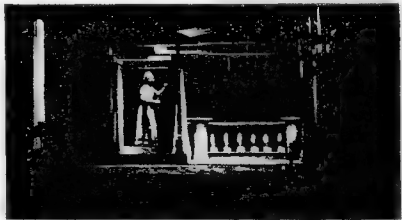
ولأن قضية الالتزام كانت ، في غضون الحرب الكبرى الثانية وأعطائها ، مثارة على الساحة على مستوى العمال ، وهي قضية أساسية في بلد مثل ، يعاني من التخلف والرجعية ، ويغرض للقائمة والتطلع إلى حضارة العصر ، فما كان لكاتب مثل الحكيم أن يتجاهلها . وخلاصة رأيه أنه ضد الالتزام المفروض من خارج ذات الأديب أو الفنان ، ومع الالتزام النابع من أصعاق نفسية ، كجزء من كتابها ، أو من طبيعتها ، وتفكيرها ، وعقيدتها .

وغنى عن البيان أن هذا الموقف من شعار إيمان الحكيم العميق بحرية الكاتب وفنانه حرية لا يكون أدب ولا فن ، ص ٣٠٩ بل أنه في كتابه « وثائق ووثائق من كواليس الأدب » ( كتاب اليوم ، فبراير ١٩٧٧ ، ص ١٢٠ ) يقول : « إن مستقبل مصر كله متوقف على ضمان حرية العقول والأفكار والحرية الضرورية لكل نهضة حقيقية » .

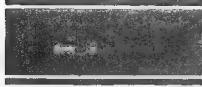
ومثل هذه الأقوال تفسر لنا تمسك الحكيم ، طوال حياته ، بعدم الانخراط في سلك حزب أو هيئة أو تنظيم ، لتلا يفقد استقلاله في الرأي ، وحرته في النظر إلى الأمور بلا قيد ، إلا ما يفرضه عليه قيد الموروث !

وجزء الانتماء عند الحكيم لا يقتصر على السياسة ، بل أنه ينسحب على الفن أيضاً ، منذ ظهر حينه به عند أقدم أخصه . فقد رفض الحكيم في البداية ترشيحه لعضوية مجمع اللغة العربية ، لأن المجمع نشأ للمحافظة على اللغة العربية ، وهو ككاتب ، يستخدم العامية في مسرحياته وقصصه ، يخشى أن تكون هذه العضوية حداً على حريته في الكتابة باللغة التي يريدتها ، ويعتقد أنها أفضل على خلق الأثر الفني المعبر .

وفي ضوء مفهوم الحكيم للالتزام النابع من الذات ، وجزءه من الانتباه بكل أشكاله ، نستطيع أن نفهم صراع شخصياته المسرحية ضد القوى الخفية غير المنظورة ، المناهضة لهم ، التي تمتدح حواشيهم ، وتفت عضد إرادتهم الحرة ، مثل الزمن ، والمكان ، والغرائز ، والطباع ♦



مشهد من مسرحية « ييجالون »



## د. مصطفى ماهر

شتيات ، حل جمهور القراء الألمان بمقال ممتاز عن توفيق الحكيم ، فها يليق - على حد قوله - أن يمر خبر وفاة هذا الأديب العظيم دون أن ننوه بأعماله . وظهر المقال في عدد ٢ أغسطس ١٩٨٧ من جريدة « تاجشبيجل » البيرلينية ، بعنوان « مؤسس المسرح العربي .. حول وفاة الأديب توفيق الحكيم » - يقول الأستاذ فريش شتيات ، أستاذ كرسي الاستشراق في جامعة برلين الحرة : « توفي واحد من شيوخ الأدب العربي الحديث الكبار ، الأديب المصري توفيق الحكيم ، في القاهرة - كما جاء بالأخبار منذ وقت قصير - وقد بلغ من العمر نحو خمسة وثمانين عاماً ، وليس هناك من يعرف عمر توفيق الحكيم على وجه التحديد الدقيق ، لأنه كان حريصاً على أن يحيط تاريخ ميلاده بحالة من الغموض . وتوفيق الحكيم يعتبر في المقام الأول مؤسس المسرح العربي .

فعل الرغم من أن الفن الشعبي في منطقة الشرق الأدنى عرف دائماً أرباب الفكاهة والتشثيل الصامت اللذين كانوا يظهران في مشاهدة تمثيلية ، كما عرف خيال الظل ، إلا أن عصر الكلاسيكية في الأدب

الكبير أتممت أيضاً من توفيق الحكيم فهو واحد من عمالقة الفكر في زماننا شارك مشاركة فعالة وأساسية في صحافة فلسفتنا الثقافية المعاصرة ، وشارك في الاستقبال الثقافي ، وشارك في الإبداع الفني في مجالات منوعة من الأدب ، وكان بفكره النظري واتجاهه الأدبي والنقدي والفلسفي على الطريق بين الشرق والغرب ، بين مصر والعالم ، يأخذ ويعطي ، فهو قد عرف حقيقة العلاقة بين الثقافة والحضارة ، وحقيقة الصلة بين الثقافة المحلية والثقافة العالمية . فنحن بثقافتنا لا نتفصل عن الثقافة العالمية لأننا شاركنا في صنعها في مراحل تطورها ، فارة بإسهام كبير ، وتارة أخرى بإسهام متواضع ، وما الثقافة العالمية بصورتها الحالية إلا خلاصة مشاركات العالم كله ، ونحن منه . ولهذا فإن علاقة التواصل بيننا وبين الآخرين علاقة بدئية .

وتوفيق الحكيم مكانة مرموقة بين الألمان المهتمين بالثقافة العربية ، وأعماله تحظى باهتمام المستشرقين وبخاصة المتخصصين منهم في العصور الحديثة . فليس غريباً أن يخرج أحد أئمة الاستشراق الألمان المعاصر ، الأستاذ الدكتور فريش



طلعت خبر وفاة أستاذنا الكبير توفيق الحكيم في الصحف الألمانية في الوقت الذي كنت فيه ألقى بدهوة من جامعة هايدلبرج العربية محاضرات ترجمة الأدب العربي إلى الألمانية ، وعلاقة هذه الترجمة بالفلسفة الثقافية المصرية ، وأتحدث عن ترجمة الأدب الألماني إلى العربية ، وأتحدث خاصة عن ترجمتي للجزء الثاني من « الأيام » لفطح حسين التي ظهرت في العام الماضي في برلين ، ولقيت قبولاً مشرفاً . كنت في هذا الإطار



العربي لم ينشأ فيه فن مسرحي أدبي . فلما عرف العرب في القرن التاسع عشر المسرح الأوروبي تمسكوا له سريعاً ، وبدأوا في لبنان ومصر مسرحيات استندوا فيها إلى أعمال أوروبية - مثل كوميديات مولير - وقد حولوها إلى بيئة شرقية . ثم عرضوا بعد ذلك ترجمات مباشرة لمسرحيات أوروبية من ناحية وعرضوا من ناحية ثانية مسرحيات هزلية شعبية من نوع الفارس ، ومسرحيات ميلودرامية ، وأوبريتات كانت تقصد في المقام الأول إلى إشباع الجمهور . وعلى الرغم من أن فن التمثيل بلغ بعد قليل مستوى محترماً إلا أن رقفاً طويلاً مضى قبل أن يبدأ كتاب لهم مستواهم الأدبي في الكتابة هذه الوسيلة الجديدة المتمثلة في المسرح .

وتحققت الانطلاقة عندما نشر توفيق الحكيم في عام ١٩٢٣ مسرحية « أهل الكهف » التي تعتمد على قصة فتية أنسوس السبعة الذين ماتوا مشاة من السنين ثم صبحوا من نومهم الطويل ، وعادوا إلى عالم البشر من جديد ، وهي قصة مسيحية أصلاً ، وردت في القرآن فأصبحت مألوقة إلى المسلمين . بنى الحكيم على قصة « أهل الكهف » مسرحية فلسفية رفيعة المستوى عالج فيها مشكلة الزمن ، وكان ما مزغها بالنسبة لجمهور يسمى إلى الاتصال بالتطور الحديث في العالم . وأياً كان الأمر فقد أحدثت المسرحية أثراً هاملاً على المثقفين فقد كانت تلك المرة الأولى التي كتب فيها واحد منهم مسرحية هامة تفرض بجلودها في

ثقافتهم ولا تقتبس من أوروبا . وفي عام ١٩٣٥ افتتح للمسرح القومي المصري الذي تم تأسيسه عروضه مسرحية « أهل الكهف » . وشارك توفيق الحكيم في الأدب المسرحي العربي الوفير بأعمال كثيرة ألقي فيها على بساط المناقشة موضوعات هامة من بينها موضوعات سياسية ، وجور دون ما ككل أساليب وقوالب جديدة وصلت إلى حد السريالية ( في ما طالع الشجرة التي عسلدت في صام ١٩٦٢ ) . وفي عام ١٩٥٣ عرضت مسرحيته « بجماليون » في ترجمة ألمانية على مسرح « الموتراتيوم » في زالزبورج بالنمسا .

كذلك وجد توفيق الحكيم حلاً لمشكلة هروسة تواجه المسرح العربي خاصة ، وتمثل في أن اللغة الدارجة العربية تتكون من لهجات لا تكاد تفهم في خارج بيئاتها ، أما اللغة الفصحى التي يفهمها المثقفون في كل مكان فلا تستعمل في الحياة اليومية في أي مكان ، ولهذا فإن اللغة الفصحى تبدو غير طبيعية في المسرحيات الواقعية . ولكن الحل الذي وجده توفيق الحكيم والذي أسماه اللغة الثالثة أو اللغة الوسطى فلم يفرض نفسه .

ويحتل توفيق الحكيم في الأدب القصصي مكاناً هاماً أيضاً ، وتصور روائيه « هودة الروح » معاشية شباب مصر لشدة سنة ١٩ . وتحمل هذه الرواية مثل رواية « يوميات نائب في الأرياف » سمات من السيرة الذاتية للكاتب . وقد نقلت رواية « يوميات نائب في الأرياف » إلى الألمانية في عام ١٩٦١ ، بقلم هورست لوتشار تيفلايت وظهرت الترجمة أولاً في برلين

الشرقية ، ثم ظهرت بعد ذلك في زيورخ في عام ١٩٨٢ .

ولا يكاد أدب عربي يستطيع أن يعبر من قلمه ، ولقد استطاع توفيق الحكيم أن ينضج أعماله الأدبية الكثيرة لأن النولة في مصر حيتته في وظائف متتالية تتيح له دخلاً طيباً ولا تشغل وقته إلا قليلاً ، ولكن توفيق الحكيم كان لا يفتأ يوجه النقد الحاد إلى الحكام . لقد كان توفيق الحكيم بالبيريه الذي اعتاد ليه منذ سنوات دراسته في فرنسا شخصية لها شعبيتها في القاهرة - كان أدبياً عظيماً حظي بالاحترام والتقدير لأنه كان متفتحاً على الغرب دون أن يكف لحظة عن الالتزام على طريقته تجاه وطنه .

هذه هي كلمة التكريم التي نشرها المستشرق الصديق فريتس شتياث والتي أبرز فيها بعض السمات الهامة في أدب توفيق الحكيم من وجه نظر الناقد الألمان . فهو يبدأ بالإشارة إلى الدور المحمود للفن المسرحي في تراث المنطقة ، ثم إلى الإلتقاء الثقافي العربي في القرن التاسع عشر ، والتصرف إلى الفن المسرحي الأوروبي ، ومرحلة النقل ، لينتهي إلى توضيح دور توفيق الحكيم باعتباره مؤسس الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث . وهو يشير إلى مشكلة الزمن مشكلة لها مغزاها بالنسبة لجمهور يسلك طريقه إلى التحليل . ولنا نقراً الدراسات الفلسفية لفيلسوف الجيل الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود لنرى أهمية مفهوم الزمن في الفكر الحديث . كذلك يمكننا أن نطالع الفصل الثالث من كتاب د . ممن زبادة الذي صدر مؤخراً بعنوان « معلم على طريق تحديث الفكر العربي » .



رسم الفنان الألمان روجيه سرفيه هذه الصورة وغيرها ليزدان بها صفحات الترجمة الألمانية لجموعة من قصص توفيق الحكيم .







## ١ - حياته

- - الاسم بالكامل - حسين توفيق إسماعيل الحكيم
- - إسم والدته - السيدة أسماء سليمان .
- - ولد في ١٨٩٨/١٠/٩ بالاسكندرية قسم عموم بك
- - كان والده يعمل وكيلاً للنيابة مركز السطة ، ثم تولى العمل بالقضاء .
- - جده لأبيه كان زميلاً للإمام محمد عبده
- - كانت أسرة والدته من البوغازية الذين يعملون في البحار وأصولها من تركيا
- - مات جده لوالدته وهي في الثالثة ، وكان في الخامسة والثلاثين من عمره .
- - حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة دمنهور الابتدائية عام ١٩١٥ - ١٩١٦
- - حصل على شهادة البكالوريا من مدرسة محمد علي الثانوية بالقاهرة عام ١٩٢١
- - ألف عدداً من الأناشيد الحماسية إبان ثورة ١٩١٩ .
- - نال درجة ليسانس الحقوق عام ١٩٢٥ .
- - سافر إلى باريس للحصول على درجة الدكتوراه في القانون عام ١٩٢٥ .

- - عاد من باريس إلى مصر عام ١٩٢٨ دون الحصول على درجة الدكتوراه .
- - بدأ دراسته للأدب العربى بمجرد عودته من باريس .
- - عين وكيلًا للنيابة بمدينة طنطا عام ١٩٢٩ .
- - ترك العمل بالنيابة في نهاية ١٩٣٤ .
- - عين مديراً للتحقيقات بوزارة المعارف العمومية عام ١٩٣٤ .
- - توفى والده عام ١٩٣٦ ودفن بالاسكندرية .
- - عين مديراً لدار الكتب المصرية عام ١٩٤٧ .
- - أنتخب عضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٥٤ بعد وفاة عبد العزيز فهمى .
- - حصل على قلادة النيل من الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٥٨ .
- - أجلي إلى سن الملائح عام ١٩٥٨ وقت أن كان عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة
- - حصل على وسام قلادة النيل عام ١٩٧٤ .
- - عين عضواً بمجلس تحرير مؤسسة الأهرام عام ١٩٦٠
- - توفيت زوجته عام ١٩٧٦ .
- - توفى ابنه الوحيد « اسماعيل الحكيم » عام ١٩٧٧ بعد أن اشتهر كصاحب فرقة موسيقية وله ابنة واحدة اسمها زينب
- - توفى مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٧/٢٦ .

## ٢ - أعماله : ( اللغة العربية )

### أ - المسرحيات :

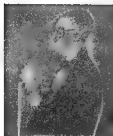
الضيف الثقيل	١٩١٩	( مفقودة )
اميتوسا	١٩٢٢	بالإشتراك مع محمد السعيد خضير ( مقتبس )
العريس	١٩٢٤	( مقتبس / مفقودة )
خاتم سليمان	١٩٢٤	بالإشتراك مع مصطفى ممتاز ( مقتبس )
على بابا	١٩٢٦	( مقتبس )
محمد	١٩٣٦	( سيرة حوارية )
براكسا أو مشكلة الحكم	١٩٣٩	
شجرة الحكم	١٩٤١	
بجماليون	١٩٤٢	
سليمان الحكيم	١٩٤٣	
الملك أوديب	١٩٤٩	
مسرح المجتمع	١٩٥٠	( ويتضمن المجلد احدى وعشرين مسرحية )

بين يوم وليلة - أريد أن أقتل - النائية المحترمة - أصحاب السعادة الزوجية  
 مولد بطل - اللص - أريد هذا الرجل - عرف كيف يموت  
 المخرج - عمارة المعلم كتنوز - الكتز - بيت التمل  
 أعمال حرة - ساحرة - الحب العلوى - الجلياع  
 العش الهادئ - مفتاح النجاة - الرجل الذى صمد - لو عرف الشباب  
 أغنية الموت .

● ايزيس	١٩٥٥
● الصفقة	١٩٥٦
● المسرح المتروك	١٩٥٦

سر المنتحرة - حياة مخططت - رصاصه في القلب - الأبدى الناعمة - الخروج من الجنة - صاحبة الجلالة - المرأة  
 الجديدة - الصندوق - الزمار - جنسنا اللطيف - هجر الجنون - حديث صحفى - دلت الساعة - الشيطان في خطر -  
 لكل مجتهد نصيب - بين الحرب والسلام - لا تبخى عن الحقيقة - أمام شباك التذاكر - نحو حياة افضل - صلاة  
 الملائكة .

● لعبة الموت



توفيق الحكيم  
للغنان سيف واني

( رواية مسرحية )

- ١٩٥٨ رحلة إلى الغد
- ١٩٥٨ أشواك السلام
- ١٩٦٠ السلطان الحائر
- ١٩٦٢ ياطالم الشجرة
- ١٩٦٣ الطعام لكل فم
- ١٩٦٤ رحلة صيد
- ١٩٦٤ رحلة قطار
- ١٩٦٤ شمس النهار
- ١٩٦٥ مصير صرصار
- ١٩٦٥ الورقة
- ١٩٦٦ بنك الدم
- ١٩٦٧ كل شيء في محله
- ١٩٦٩ الحمار يفكر
- ١٩٦٩ هارون الرشيد وهارون الرشيد
- ١٩٧٠ لزوم ما لا يلزم
- ١٩٧٠ تقرير قمرى
- ١٩٧٠ مجلس العدل
- ١٩٧٠ قضية القرن الحادى والعشرين
- ١٩٧١ شاعر على القمر
- ١٩٧١ الدنيا رواية هزلية
- ١٩٧٢ حصحص الحبوب
- ١٩٧٥ الحمار يؤلف

## ب - الروايات

- ١٩٣٣ عودة الروح
- ١٩٣٧ يوميات نائب في للأرياف
- ١٩٣٨ عصفور من الشرق
- ١٩٣٨ أشعب
- ١٩٣٩ راقصة المجد
- ١٩٤٤ الرباط المقدس

( رواية قصيرة )

## ج - القصص

- ١٩٣٨ عهد الشيطان
- ١٩٤١ سلطان الظلام
- ١٩٥٣ عدالة وفن
- ١٩٥٣ آرن الله
- ١٩٦٦ ليلة الزفاف
- ١٩٧٥ ثورة الشباب

( قصص فلسفية )

( قصص سياسية )

( قصص فلسفية )

## د - في الفكر :

- ١٩٥٤ تأملات في السياسة
- ١٩٥٥ التعاادية
- ١٩٨٣ التعاادية مع الاسلام والتعاودية
- ١٩٨٣ الأحاديث الأربعة

## هـ - مقالات في كتب

- ١٩٣٨ تحت شمس الفكر
- ١٩٣٨ حمادى قال لى
- ١٩٤١ من البرج العاجى





توفيق الحكيم  
للنحاتر سيف والي

- تحت المصباح الاخضر ١٩٤٢
- شجرة الحكم ١٩٤٥
- فن الأدب ١٩٥٢
- بين الفكر والفن ١٩٧٦
- أدب الحياة ١٩٧٦
- تحديات سنة ٢٠٠٠ ١٩٨٠

## و - أشعار:

- نشيد الأتشداد ١٩٤٠
- رحلة الربيع والحريف ١٩٦٤

## ز - حوارات

- حوار الحكيم ١٩٤٠
- عصا الحكيم ١٩٥٤
- حديث مع الكوكب ١٩٧٤
- ملامح داخلية ١٩٨٢

## ح - ذكريات

- زهرة العمر ١٩٤٣
- سجن العمر ١٩٦٤
- رحلة بين عصرين ١٩٧٢
- عودة الوحي ١٩٧٤
- في طريق عودة الوحي ١٩٧٥

## ط - كتابات أخرى:

- قالينا المسرحى ١٩٦٧
- مختار تفسير القرطبي ١٩٧٧

## أعمال الحكيم في اللغات الأجنبية:

### أ - في الفرنسية:

- شهر زاد ١٩٣٦
- عودة الروح ١٩٣٧
- بويات نائب في الأرياف ١٩٣٩ ط ١ ، ١٩٤٢ ط ٢ ، ١٩٧٤ ط ٣ ، ١٩٧٨ ط ٤
- أهل الكهف ١٩٤٠
- عصقور من الشرق ١٩٤٦ ط ١ ، ١٩٦٠ ط ٢
- يجماليون ١٩٥٠
- سليمان الحلبي ١٩٥٠
- الملك أوديب ١٩٥٠
- مهر الجنون ١٩٥٠
- عرف كيف يموت ١٩٥٠
- المخرج ١٩٥٠
- بيت النمل ١٩٥٠
- الزمار ١٩٥٠
- براكسا أو مشكلة الحكم ١٩٥٠
- السياسة والسلام ١٩٥٠
- الشيطان في خطر ١٩٥٠



توفيق الحكيم  
للشبان سيف وانس

- بين يوم وليلة ١٩٥٠
- الساحرة ١٩٥٣
- العشي الهاديء ١٩٥٤
- أريد أن أقتل ١٩٥٤
- دقت الساعة ١٩٥٤
- لو عرف الشباب ١٩٥٤
- الكنز ١٩٥٤
- رحلة إلى الغد ١٩٦٠
- الموت والحب ١٩٦٠
- عدالة وفز، ١٩٦٠

## ب - في الانجليزية :

- شهر زاد ١٩٤٥ ط ١ ، ١٩٨١ ط ٢
- يوميات نائب في الأرياف ١٩٤٧
- محمد ﷺ ١٩٦٤
- باطالع الشجرة ١٩٦٦
- الشهيد ١٩٦٨
- مصير صرصار ١٩٧٣
- كل شيء في مكانه ١٩٧٣
- السلطان الحائر ١٩٧٣
- نشيد الموت ١٩٧٣
- عودة الوعي ١٩٧٩
- الملك أوديب ١٩٨١
- سليمان الحلبي ١٩٨١
- السباسة والسلام ١٩٨١
- شمس النهار ١٩٨١
- الطعام لكل قم ١٩٨١
- الأيدي الناعمة ١٩٨١
- شاعر على القمر ١٩٨١
- الورطة ١٩٨١
- عودة الروح ١٩٨٣

## ج - في الاسبانية :

- أهل الكهف ١٩٤٦
- أنشودة الموت ١٩٥٣
- يوميات نائب في الأرياف ١٩٥٥
- بين يوم وليلة ١٩٦٣

## د - في الايطالية

- أهل الكهف ١٩٤٥
- بيت التمل ١٩٦٢
- السلطان الحائر ١٩٧٣

## هـ - في الألمانية :

- يوميات نائب في الأرياف ١٩٦١
- المرأة التي غلبت الشيطان ١٩٧٦

## و - في الروسية :

- عودة الروح ١٩٣٥
- يوميات نائب في الأرياف ١٩٦٢

### ٣ - من أقواله

[ ... لو أن أديب النحوي من العرب القدامى قد تنبها لما في القرآن الكريم من الجمال القصص . مما يعد أساساً لفن القصة . . لأصبحت اليوم أساتذة هذا الفن الروائي ] .

#### من كتاب : زهرة العمر

[ ... وصلت في عام ١٩٨٢ فوجدت أن ديني ، وهو الإسلام ، وهو جزء من النظام الكون قائم على التعادلية . ورأيت أن ما يمكن جعله أساساً لفلسفة عربية إسلامية هو ما نشأ من عقيدتنا التي تقول للإنسان أن يعيش في الدنيا كأنه يعيش أبداً ، ويعمل للأخرة كأنه يموت غداً ] .

#### من كتاب : الإسلام والتعادلية

[ ... إن من فضائلنا - نحن الأديين - أننا استطعنا أن نصنع الجمال في معاملتنا البشرية . . . ولم تكف مثل بقية عناصر الطبيعة بأن ننظم نفعاً في تشييدها العام وحركة في رقصتها الكبرى ] .

#### من كتاب : راقصة المعبد

[ ... نعم . . . حدث هذا الانقلاب . . وقد جاهد مصطلح اجتماعي هو « قاسم أمين » طول حياته من أجل هدم قضبان « الحريم » المادي . . . وقد نتجت صحبته . . . وكسرت المرأة قيودها المادية ، وظهرت في المجتمع على صورة شبيهة متحضرة . . . فقرحت وتلكها الزهو وظلت أنها بلغت النهاية . . . ولكن للأسف ! . . انتضحت لمين أنها مازالت تزح في قيد آخر لم تلتفت إليه . . . قيد يحتاج إلى صحبة أخرى من قاسم أمين آخر يتم الرحلة ! . . أن المرأة المصرية قد خرجت حقيقة من سجنها المادي ولكنها مازالت رهينة سجنها الروحي ] .

#### من كتاب : حمار الحكيم

[ ... إن كليهما يهيم - من مشكلة واحدة هي ذلك القيس العلوي الذي يملك الإنسان بالراحة والصفاء والإيمان . وإن مصدر الجمال في كليهما هو ذلك الشعور الذي يهيم نفس الإنسان من أجل هذا كان لابد للفن الأديب أن يكون كالآثر اللبني قائماً على قواعد الأخلاق ] .

#### من كتاب : فن الأدب

[ ... بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . . كانت مصر لم تزل على ما هي عليه ، من حيث مجتمعاتها السياسية ، الذي جعل أي تقدم نحو مصيرها المنشود غير ممكن . . بل لقد ساء الحال . . فالملك فاروق جعل يتاجر بالوزارات ويلعب بالحكومات المتعاقبة ، كما هو معروف في ذلك العهد . . والآنجليز المتصرفون في تلك الحرب لم يظهر منهم أي استعداد لأي تغيير في موقفهم من مصر . . وكانت حرب فلسطين مع إسرائيل قد انتهت بفرض نصر ، وقيل أن الأسلحة المصرية الفاسدة كانت هي أيضا من عوامل وأثار الفساد العام . . وأصبح ذلك النظام الذي قيل أنه « ديمقراطي » وكشف عما كنت أسماه في بعض كتاباتي في ذلك العهد « الديمقراطية الزيفة » . . ولكن مع ذلك لم أستطع تصور نهاية لهذا النظام . . ولا تحيل الطريقة التي يتم بها ما سبق أن تجنيته وتنبأت به في مقدمة النظم الأولى من كتاب « شجرة الحكم » الذي صنت عام ١٩٤٥ وما نشرته صراحة من ضرورة مجيء « ثورة مباركة » بهذا الاسم . . كي تطيح بهذا الزيف لذلك النظام الذي كانت مصر تعيش فيه دون أمل في أي تقدم ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بانتصار المحتل ليلادنا .

ونجاة تحدث المعجزة من حيث لا أنتظر . . حدث ذلك في يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ] .

#### من كتاب : شجرة الحكم السياسي في مصر

[ ... كذلك الحال في ثورة يوليو ١٩٥٢ فقد أدت مهمتها باحتلاء زعيمها رئيساً للجمهورية واستقرار هذا النظام الذي جعل رئاسة الجمهورية رئاسة مطلقة . . هذا النظام الدكتاتوري في جوهه وحقيقته هو الذي هزته الهزيمة هزاً وصفه الرئيس بأنه شرخ . . وكان طبيعياً أن يتسع الشرخ ويهار النظام . . وما حدث بعد ذلك حتى اليوم يعتبر من قبيل التقلصات العصبية المتعاقبة أو يعتبر من قبيل الدوار الذي يصاحب الوحم إيلذاناً بجيل جديد ] .

#### « من كتاب : هودة الوحي »

[ ... إن أقرب السبل إلى إحادة حسن الظن بالأعلاق والمثل العليا هو وجود المثل بالفعل ! هو ظهور رجل واحد ومثل واحد حتى نراه بأعيننا ونسمع صوته بأذناننا ونلمسه بأيدينا ونبته بأفئدتنا ! ولكن . . هل كل مجتمع قدير على إخراج مثل هؤلاء الرجال . . أو أن أولئك لا يظهرون إلا في مجتمع يبينهم للظهور ؟ ] .

#### « من كتاب : حماري وعصاي والآخرين »

[ ... لا ريب أن العقيلة المصرية قد تغيرت اليوم بعض التغيير ! . . ولكن كيف تغيرت ؟ . . هذا هو موضوع الكلام . . إن شئون الفكر في « مصر » حتى قبيل ظهور الجبل الموجود كانت مقصورة على المحاكاة والتقليد ؛ وجاء الجبل الجديد فلذا هو أتم روح جديد ، وأمام عمل جديد . . لم يعد الأدب مجرد تقليد أو مجرد استمرار للأدب العربي القديم ، في

روحه وشكله ، وإنما هو إبداع وخلق لم يعرفها السلف ، وبدت الذاتية المصرية واضحة ، لا في روح الكتابة وحدها بل في الأسلوب واللغة أيضاً . . . لقد بدأنا نعى ونحس وجودنا . . . وأول مظاهر الوعي شخصية الأسلوب ، واستقلال طريقة التعبير وما يتبعها من ألفاظ وأخيلة . . . كل هذا أصبح اليوم جلياً معروفاً ، ولم أكتب هذه الصفحات من أجله فحاجة مصر إلى الاستقلال الفكري أمر لا نزاع اليوم فيه ، ولقد مضى الكلام في هذا ، أما الأمر الذي يحتاج إلى كلام هو معرفة مميزات الفكر المصري ! معرفة أنفسنا حتى نتبين جليتنا مهمته . . . لقد فهمنا مميزات الأسلوب والشكل ، وما فهمنا بعد جيداً مميزات النفس والروح ! [ . . . ]

#### « من كتاب : رحلة بين عصرين »

[ « هناك تعارض بين العلم والایمان ، بين الفكر والعمل ، بين القلب والعقل ، بين الحرية الإنسانية والإدارة الإلهية بين الحكمة والقدر ، بين الفن والحياة ، على أنه لا توازن ولا تعامل في الحياة بغلبة أحد الطرفين على الآخر . إن مأساة الغرب هي اختلال التوازن لمصلحة طرف واحد هو العلم وهو العمل وهو العقل . . . » ]

#### « من كتاب : التعادلية »

[ « كثيراً ما يغلط الناس أمر نظرق وعلاقى بالمرآة ، وأهم يتهمونى أحياناً بالتناقض أو يرون أن أحمل عليها مرة وأشيد بذكرها مرة أخرى . والحقيقة أني في كلا الجانبين أعتقد ما أقول » ]

#### « من كتاب : تحت شمس الفكر »

[ « لقد كانت فجيعة لأي المسكين أنه كان يسمع ويرى أن أنسى صنتيكمعام ، وانحسر في زمرة المثلثين أو أولئك الذين يسمونهم هتئلا ! للشخصيات ولحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة » ]

#### « من كتاب : زهرة العمر »

[ « الرأي في أن الحوار ملكة راجع إلى صفته الضرورية له وهي التركيز والابجاز والاشارة التي تفصح عن الباطن واللمحة التي توضح المواقف . . . الحوار إذن كالشعر : استمداد طبيعي يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الاقتصاد . . . ذلك أن ألد أعداء الحوار ، الاطالة والحشو . . . (ومبارات الحوار) عملة بمختلف الماه . . . ففيها أخبار بحدادة . وفيها تكوني لشخصية وفيها خلق بلو ، وفيها تلوين لروح منظم أو مفرح » ]

#### « من كتاب : فن الأدب »

[ « ما من شك أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع وبوسائل أفضل وبفن أروع . وقد يكون علمنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجديد وإدخال القوالب الأوربية وحل المشكلات الفنية » ]

#### « من كتاب : أدب الحياة »

[ « . . . يظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقام من هذا النبع ، وتدفعه إلى الاستنجاح ما يضطرب فيه هذا المجتمع . . . هكذا كان الحال أيضاً بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى . . . وقد كان المجتمع المصري وقتئذ يهتز لأمرين الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب . . . في ذلك العهد دفعت تلك الهزة حوائ (١٩١٨ - ١٩١٩) إلى كتابة قصة تمثيلية اسمها « الضيف القليل » ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية اقتصادية . فقد كانت تدور حول حمام يهبط عليه ذات يوم ضيف ليقم عنده يوماً فمكث شهراً . . . وما نفعت في الخلاص منص حيلة أو وسيلة . . . وكان المحامي يتخذ من مكنته مكتباً لعمله . . . فما أن ينفل لحظة أو يتغيب ساعة ، حتى يتلف الضيف الرفضين من الموكلين ليجدد فيوجههم أنه صاحب الدار ، ويقضى منهم ما يتيسر قبضة من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال ، وادعاهما يؤدي دائماً إلى الآخر » ]

#### « من كتاب : مسرح المجتمع »

[ « في حيان الفتيه جانب مجهول أردت ألا أعترف به ، ورأيت أن أقصيه وأن أسدل الستار عليه ، لأنه في نظري اليوم لا يتصل بأحد ولا يجوز أن أدخله في عداد عمل وذلك هو عهد اشتغالي بكتابة القصص التمثيل للفرقة عكاشة حوائ سنة ١٩٣٢ » ]

#### « من كتاب : من البرج العاجي »

[ « إن الأدب المعري الحديث ليس الا استمراراً لحركة التجديد التي قام بها الجاحظ في القرن الثالث الهجرى ، على الرغم من انتكاسه أحياناً ووقوعه في الانحطاط والتقليد في فترات تخللت هذا الزمن الطويل ، وعلى الرغم ما قيل من تأثره الأعمى بالأدب الغربي في العهد الأخير ، فهذا التأثير الذي لاحظته بعض السطحين من المستشرقين ما تعدى الشكل والمظهر واللباس ، وهو أمر طبيعي في تاريخ أدب كل الأمم . فإن الرداء الخارجي ملك مشاع للحضارة القائمة في أي عصر من العصور ، ولكن الاختلاف يكون في الجوهر والطابع والاحساس ، وما فقد الأدب المعري قط روحه وتفكيره واحساسه على مدى الأحقاب ، سواء وقف أو سار ، جد أو تطور » ]

#### « من كتاب : الملك أو ديب »

## ٤ - أهم ما كتب عنه

- إبراهيم درديري . القصص اللغني في مسرح الحكيم . القاهرة : دار الشعب ، ط ٢ ، ١٩٧٥ .  
 أحمد عبد الرحيم مصطفى : توفيق الحكيم .. أفكاره وآثاره . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٥٢ .  
 أحمد عثمان ( دكتور ) . المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .  
 أحمد محمد عطية . توفيق الحكيم اللاتمتى . القاهرة : دار الموقف العربي ، ١٩٧٩ .  
 إسماعيل آدم ( دكتور ) ، إبراهيم ناجي ( دكتور ) . توفيق الحكيم . القاهرة : مكتبة الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .  
 جورج طرايشي : لعبة الحلم والواقع . دراسة في أدب توفيق الحكيم . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٢ .  
 رمسيس عوض ( دكتور ) . توفيق الحكيم الذي لا نعرفه . القاهرة ، ١٩٧٤ .  
 ماذا قالوا عن « أهل الكهف » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .  
 زغلول سلام ( دكتور ) . توفيق الحكيم .. الأدب والفنان . الخرطوم : الجامعة الشعبية ، ١٩٥٩ .  
 علي الراعي ( دكتور ) . توفيق الحكيم . فنان الفرجة وفنان الفكر . ( سلسلة الهلال ) . القاهرة : دار الهلال ، ١٩٦٩ .  
 غالي شكري ( دكتور ) ثورة المنزل . بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٧٣ .  
 فؤاد دوازة . مسرح توفيق الحكيم ج ١ . المسرحيات المفقودة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .  
 مسرح توفيق الحكيم ج ٢ . المسرحيات السياسية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .  
 فتحي العشري . كهف الحكيم ( سلسلة كتابك ) . القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .  
 فتحي الأبياري . عشرة آلاف خطوة مع الحكيم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .  
 كمال الملائخ . الحكيم بخيلا . القاهرة : للكتب المصرية الحديث للطباعة والنشر ، ١٩٧٣ .  
 محمد السيد شوشة . توفيق الحكيم في قصصه ( سلسلة أخبار اليوم ) . القاهرة : أخبار اليوم ، ١٩٨٢ .  
 محمد هودة . الوعي المفقود . القاهرة : دار الموقف العربي ، ١٩٧٥ .  
 محمد مندور ( دكتور ) . مسرح توفيق الحكيم . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .  
 محمود أمين العالم . توفيق الحكيم .. مفكرا وفنانا . القاهرة : دار شهدى ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .
- إبراهيم حمادة ( دكتور ) . من حصاد الدراما والنقد « توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي » .  
 القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .  
 أنور المعداوي : نماذج فنية من الأدب والنقد « توفيق الحكيم وشخصيته الفنية » القاهرة : مكتبة مصر ، بدون تاريخ .  
 جورج الطرايشي . رجولة وأثورة « عصفور من الشرق ، أو هجاء الغرب بتأنيته » . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٧ .  
 رجاء النقاش . أدباء معاصرون « مصر في أدب توفيق الحكيم » . ( سلسلة الهلال ) القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ .  
 صلاح عبد الصبور . ماذا يبقى منهم للتاريخ « توفيق الحكيم » . القاهرة : دار الثقافة العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٦١ .  
 عبد القادر القط ( دكتور ) في الأدب المصري المعاصر « المسرح الذهني عند توفيق الحكيم » . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٥٥ .  
 عبد المحسن طه بدر ( دكتور ) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨ « عودة الروح وتوفيق الحكيم » : القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٦٨ .  
 علي الراعي ( دكتور ) . دراسات في الرواية المصرية « عودة الروح » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .  
 يحيى حقي : فجر القصة المصرية « توفيق الحكيم » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .



دراسة

ولكن حين ينتهي الفأري من المسرحية بعد قراءة المقدمة يجد عدة أسئلة تطرح نفسها بالتحاش على ذهنه : هل يكفي أن تتردد في ثنايا المسرحية مقاطع من أغنية شعبية أو من نشيد « السبوع » لنقول بأنها تستلهم فننا الشعبي ؟ وهل يتأثر معنى ومبنى المسرحية لو حذفنا هذه المقاطع ، بل وغماهنا أغنية واطالع الشجرة ، التي تشير إليها المسرحية في عنوانها غاما ؟ ألا تنتمي المسرحية بدرجة كبيرة في موقفها الفكري ونتاجها اللغوي والدرامي الى تيار مسرح العبث ؟ وألا يمكننا اعتبار كل ما جاء في المقدمة بخصوص « فننا الشعبي » محاولة لتبرير استخدام هذا الشكل المسرحي الغريب غاما الذي يستند الى أساس من الفلسفة الوجودية ؟

إن الفن الشعبي عامية ، والمصري خاصة ، يفصح عن رؤية كلية للوجود تعتمد على الحدس لا المنطق العقلاني وتتفق منها فكرة اغتراب الانسان في الكون أو عداء الكون للانسان أو عبثية الوجود .

## ياطالع الشجرة

## بين العبث وفننا الشعبي

د . نهاد صليحة



في مقدمته لمسرحيته ياطالع الشجرة<sup>(١)</sup> يصف تولى الحكيم المسرحية بأنها تمثل نوعا من المسرح يختلف عن الواقعية الفكرية ، ويستلهم فننا الشعبي ، ويسميه « مسرح اللاواقعية الشعبية الفكرية » ( ص - ٢٠ ) فهو لا واقعي لأنه يعبر عن الواقع بغير الواقع ( ص - ١٥ ) ، وهو شعبي لأنه يستلهم أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة ( ص - ١٨ ) التي تتضمن « السريالية وما فوق الواقعية » ( ص - ١٦ ) ، وهو فكوري لأنه يسعى إلى استخراج « من فننا الشعبي أساسا فكريا حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئا » ( ص - ٢١ ) .

وعند هذا الحد يدرك الفأري أن تولى الحكيم يصعد تجربة جديدة تسمى إلى تحوير ما أسماه بـ « المجازية الفكرية » التي مارسها في « شهر زاد » و « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » لتتراكب التيارات الفنية الحديثة ، فبدلا من استلهم التراث لإنشاء موقف درامي يمثل مجازا للواقع ويمجد قضية فكرية أو فلسفية ، سيحاول في تجربته الجديدة أن يستلهم الفن الشعبي ( خاصة في جانبه اللاواقعي ) لإنشاء موقف لا واقعي يمثل أيضا مجازا للواقع ويمجد رؤية فلسفية أو فكرية .

لكننا نجد توفيق الحكيم يقول في مقدمته  
(ص - ٢٥) في معرض الحديث عن  
المسرحية والفن المسرحي عامة :

المرحبة : كون ، والإنسان واقف فيه  
يتكلم ويحاور ويسأل ويجاب أو يريد أن  
يجاب .

وموقف الانسان في الكون موقف عجيب  
انه يريد دائما أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى  
جوابا .

فإذا صمت الكون عنه فالويل  
للكون .. أنه يولد عندئذ عيثا من العيث في  
نظر هذا الإنسان المسمى أحيانا «البر  
كاس» وأحيانا أخرى أسماء أخرى كثيرة في  
تختلف البلاد والوقات .. أهم عمل  
استمداد دائما لتحطيم هذا الكون أو تحطيم  
انفسهم إذا لم يجدوا عنده الجواب  
الصريح ... ولكن الكون لا تحطم  
إلا في نظرم .. إنه قائم دائما لا يقول  
شيئا ، ويرسم ذلك يقول كل شيء .

إن هذا الموقف القبيح الذي تناوله البير كامي في كتابه أسطورة سيزيف (١٩٤٢) والذي يشير إليه الحكيم هنا صراحة على الأساس الفكري لسرح العبث<sup>(١)</sup>، أم لا واقعية؟ هل الشيء السامع يتحدث عنها الحكيم فلا تكاد تختلف؟ كما تظهر في المسرحية - من العبثية الغفوية (Verbal nonsense) التي نجددها في تراث الأدب الشعبي الغربي - خاصة في أشغال الأطفال - والتي رصدها (مارتن إسلي) في الفصل السابع من كتابه مسرح العبث تحت عنوان «تراث العبث» و في محاولة لتأسيس هذا الشكل المسرحي الجديد -

تري هل استلهم الحكيم فكرة استخدام  
أغنية ؟ ياطالع الشجرة : من حديث إسمان  
أخبره عن علاقة هذا النوع من الأدب  
الشعبي الشفاهي الذي يعتمد له الخلق  
الفروي بمسرح العبت ؟ كذلك فإن الرموز  
الرئيسية التي يستخدمها الحكيم في  
المسرحية - مثل الشجرة المتحيلة التي هي  
في آن واحد شجرة الحياة أو الخلد وشجرة  
المعرفة - تنكس في علاقاتها بالزوج  
والزوجة والأبناء أو الثمرة أو طائر يحملها  
إطار المجهدة والقفورس والأساطير الوثنية  
القديمة الخاصة بالأخصاب والتخصيب  
بالحياة البشرية ، وهو إطار تراثي إنسان عام  
وعلى لا يقتصر على قننا الشعبي أو أي  
في شعبي لأمة بعينها ، ويستخدم بكثرة  
ولإحاح فيها يسميه الحكيم بالأدب  
الرسمي .

لقد كان الحكيم يرى "أن مسرحنا الحاضر لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الراقي إلى سنوات عديدة مقبلة (المقدمة - ص ١٩) . فهل كان كل حديث عن اللا واقعية فناً شعبي ، وعن دواعي النهضة التي تقضي بالتحول إلى أنواع الفن في المسرح وغيره متمثلة لدينا " (ص - ١٩) وعن "اللا واقعية الشعبية الفكرية " مجرد محاولة ليبر لنفسه والمجههز اتجاهه إلى غلط مسرحي جديد كان يرى أنه ينبغي أن يعرّض في أمثيق الخلود ؟ (ص - ١٩) .

وما يزيد من بلبلة القارئ الذي يحاول أن يتتبع تقدم الحكيم في فهم أو توصيف المسرحية أنه يجده في موضع من المقدمة يبارتها بمسرحيته شهر زاد فيقول : « ان سرت فيها عمل على طريقي في « شهر زاد » رسول وفاق ووسطي سلام ، بين النقطه والشبيهة والمنطقه الرسمية ( ص - ١٩ ) وذلك رغم الاختلاف الواضح بين المسرحيتين ، ثم يقول في موضع آخر عن هذه التجربة : « لكن ... عندما أريد استلهام فننا الشعبي في مسرحية ، فإن الأمر يختلف قليلا ... » ( عن استلهامه في الفصل الثاني من المسرحية ) « لكن ... عندما أريد التفكير في تشكيل ... المسرحية لابد أن أعمل معنى ولا يكتفي بها المعنى الدخول في ذات تشكيلها ( ص - ٢٤ ) وقد يصدق هذا الوصف على عدد كبير من مسرحيات الحكيم . لكنه لا يصدق على مسرحية « يطالع الشجرة » - بالذات التي يمكن منها في ذات تشكيلها والتي لهذا السبب تعد من أفضل مسرحياته من ناحية البناء الفني .

إن مقننة الحكيم المسرحية « ياطالع الشجرة » تثير التساؤلات التي طرحناها آنفاً واعتقد أن الطريقة الوحيدة التي شتلكها للاستجابة على هذه التساؤلات هي تحليل المسرحية نفسها ، فبعد رحيل الحكيم لم تبق سوى أعماله تتحدث عن نفسها وتبادل بعضها البعض .

قراءة تحليلية في ياطالم الشجرة :

إن القارئ المسرحية «يا طالع الشجرة» يسترعى انتباهه لأول وهلة كثرة علامات الاستفهام. ففي الثمان صفحات الأولى فقط يجد ما لا يقل عن ٨٨ علامة استفهام. وتستمر علامات الاستفهام وتوالي وتتوالد وتتكاثر حتى نهاية المسرحية بصورة لم

شهادتها في مسرحية أخرى حتى يتبدل المسرحية للعين وكأنها علامة استفهام كبيرة ، وكأنها سؤال طويل مستمر . . . فالأسئلة في المسرحية لا تولد إجابات . بل أمثلة أخرى حتى يفرق البطل في بحر من الأسئلة التي لا تقدم لها للمسرحية إجابة على مستوى التصريح ولا يبقى من المسرحية على هذا المستوى - مستوى السؤال - التصريح الذي يتطلب إجابة صريحة - سوى حقيقة السؤال واستحالة الجواب .

إن صيغة السؤال هي الصيغة اللغوية المهمة في المسرحية ، وهي صيغة تتكرر على مستوى التشكيل الدرامي في الصيغة المسرحية التي اختارها الحكيم وهي صيغة المسرحية اللبوسية فالمسرحية صيغتها ( اللذين يشكلان معا مفارقة ساخرة على المستوى الواقعي هي مفارقة البريء/المنب ) تدور حول لغز اختفاء زوجة في غيابها ثم في حضورها : فالجزء الأول يبدأ بالتحقيق مع الخادمة ثم الزوج حول اختفاء الزوجة وينتهي باتهام الزوج بقتلها واختفاء جثتها والقض عليه وذلك لأن الزوج ناكث من حيثة هذا الاتهام والجزء الثاني يبدأ بظهور الزوجة وتيرة الزوج وينتهي بقتل الزوجة واختفاء جثتها ويطرح في بدايته سؤالاً ( أين كانت ؟ ) يولد بدوره سؤالاً في النهاية هو : أين ذهبت ؟ وفي كلتا الحالتين يظل السؤال دون جواب على مستوى التصريح .

وإذا كانت الأسئلة تشغل ما يقرب من نصف حوار المسرحية ، وتتجسد في الصيغة المسرحية المألوفة ، وهي صيغة المسرحية البوليسية ، فإن الردود على هذه الأسئلة تشغل النصف الآخر . لكن هذه الردود ليست اجابات بل هي ردود تحيل القارئ الى عالم آخر لا يلتزم بالوقت المستقر العقلاني الذي تحكمه عالم القصة والمسرح البوليسية مثل مفاهيم الزمان المحدد والمكان والحواسي الثابتة وقانون السببية . إن الاجابات المتفرعة لأسئلة المطروحة لا تعجب عليها بل تحوّلها إلى بعد الهنسي الواقع الذي يفترض عالما عقلانيا منطقيا مستقرا يمكنه في الوصول إلى الحقيقة بالأدلة والمقارنات والاستنتاج العقل إلى عالم نسبية الحقيقة في إطار سيولة الزمن وتشاغل الأمكنة وذوابع الهوية . إن نمط التحولات الاساسي الذي يحكم حركة النص ونسب الغنى في مسرحية «بائع الشجرة» هو نمط التحول من البعد السوافي الى البعد

الرمزي . ولتوقف لفصل هذا القول بعض الشيء . إن البعد الرمزي في الخطاب الأدبي يتولد أساساً في رأي العلامة الشوبر ( تودوروف ) من عدم اتساق السياق الذي يؤدي إلى الغموض<sup>(١)</sup> . فالخطاب عموماً ، والخطاب الأدبي خاصة يرتكز في الأساس على فرضية « القصيدة » - أي أنه يتصل بموضوع ما ويقال لهدف ما ( Pertinence ) . فلذا انضت الصلة بين وحدة من وحدات الخطاب وغيرها أو غمض الخدف من سياقها شعر القارئ بالغموض والأيام ، وإذا تجاوزت جثثاً في نص أدبي وفشل القارئ في أن يجد علاقة واضحة أو صريحة بينها ، سببية أو منطقية ، فإن الغموض الناتج عن هذا الفشل يدفعه بصورة طبيعية وتلقائية إلى التجهيز - أي إلى محاولة إيجاد نوع من الاتساق الخفي - ويرى ( تودوروف ) أن القارئ يبحث عن هذا الاتساق الخفي إما :

١ - داخل النص ، فيما يسميه بفهرس العلاقات الداخلية التي تربط السياق المجهم بوحدة أخرى من وحدات الخطاب الأدبي داخل النص ( Syntigmatic Indices )  
٢ - وإما خارج النص في فهرس العلاقات الاستبدالية ( Paradigmatic Indices ) الذي يميل إلى لقافة المجمع وأطواره المعرفي المشترك وتذكرته الجماعية<sup>(٢)</sup>

وميز ( تودوروف ) في مجال الحديث عن العلاقات الداخلية للنص بين مجموعتين متميزتين من العلاقات أو « فهرسين » من العلاقات كما يسميها :

أ - علاقات تتبع من خاصية النقص ( Lack ) وتشتمل على الخليلف والتناقض والتعارض والتأليب وغياب الترابط ( Suspension )  
ويقصد به الجملة التي لا تنتهي بقطة واحدة نهائية ( full stop ) بل بعدد من النقاط وهي جعل نجدها بكثرة في مسرحية « ما طالع الشجرة » .

ب - علاقات تتبع من خاصية الزيادة ( excess ) مثل التكرار والإطناب واستخدام عدد من الكلمات بنفس المعنى<sup>(٣)</sup> وفي ضوء ما سبق يقسم ( تودوروف ) الخطاب الأدبي إلى ثلاثة أنواع :

١ - الخطاب الحرفي ( literal dis - course ) - أو ما أفضل أن أسميه خطاب الواقعي - الذي قد يتظم عدداً من الأطر

الدلالية ولكنه يمتاز بوجود أطر دلالي مهمين يجعل دلالاته واضحة وصريحة .

٢ - الخطاب المجهم أو الغامض ( ambi - guous discourse ) وهو الخطاب الذي يتظم عدداً من الأطر الدلالية دوماً هيمنة من أحدها .

٣ - الخطاب الشفاف ( transparent discourse ) وهو الخطاب الذي تنشف فيه اللغة ويندوج تحت هذا النوع القصة الرمزية التعليمية و « الكليشيهات » والاستعارات الميتافوراليت ( metaphors )<sup>(٤)</sup>

إن البعد الرمزي في « ما طالع الشجرة » الذي يوجها من مسرحية بوليسية إلى مسرحية رمزية تستخدم استعارة القصة البوليسية لتطرح رؤية فلسفية - هذا البعد الرمزي يتولد من سياسة حوارية وتشكيلية مهممة هي الانتقال الدائم من مستوى الخطاب الواقعي أو الحرفي إلى مستوى الخطاب



المجهم - أي من الجملة التي تشير إلى إطار فكري ومعرفي واضح يحدد المعنى الصريح المباشر للجملة إلى الجملة التي تطرح عدداً من أطر الدلالة يخلق تمدداً غموضاً يميل القارئ إلى إطار العلاقات الداخلية للنص من ناحية وإلى إطار الذاكرة الجماعية من ناحية أخرى إلى محاولة للفهم وإزالة الغموض ونجد أن معظم الأسئلة التي تنص وخاصة أسئلة المحقق في الجزء الأول والزوج الذي يلعب دور المحقق في الجزء الثاني ( تنتمي إلى نوع الخطاب « الحرفي » أو الواقعي بينما تنتمي معظم الإجابات إلى نوع الخطاب الغامض أو المجهم وفق التعريف السابق . ويتولد من تقاطع هذين النوعين من الخطاب بصورة دائمة معنى مثاقفاً للمعنى الصريح على مستوى الحكمة البوليسية .

ويكفي أن نسوق مثالا واحداً للتليل على صيغة هذا القول من بداية المسرحية ( ويستطيع القارئ أن يختبر بنفسه أجزاء أخرى من حوار المسرحية ) .

إن المسرحية تبدأ بالحوار التالي :  
المحقق : متى اختفت سيدتك بالفيط ؟  
الخادمة : ساعده عودة السحلية إلى جحرها .  
المحقق : تقصدين المغرب ؟  
الخادمة : لم أبصر الشمس تغرب  
المحقق : ومتى تعود السحلية إلى جحرها ؟  
الخادمة : عندما يظهر سيدتي من تحت الشجرة  
المحقق : ومتى يظهر سيدتك من تحت الشجرة ؟  
الخادمة : عندما تنادي عليه سيدتي .  
المحقق : ومتى تنادي عليه سيدتك ؟  
الخادمة : عندما يربط الجوفى الجنية ؟  
المحقق : ومتى يربط الجوفى الجنية ؟  
الخادمة : عندما تقول له سيدتي ذلك .

إن سؤال المحقق الأول يستند إلى فرضية منطقية عقلانية تقول بتقسيم الزمن إلى أقسام متتالية منفصلة يمكن رصدتها وتحديداتها وتفترض ثبات الهوية عبر هذه الأقسام ولكن أجابة الخادمة تميل إلى غمط زمني أكثر يربط من ناحية من خلال كلمة « السحلية » - بإيقاع النوم واليقظة في الطبيعة عند الحيوانات والطيور ، ومن ناحية أخرى يمتطق رصد الزمن الذي نجده بكثرة في الريف وهو منطق قياس الزمن بالأحداث الطبيعية أو التاريخية الهامة كان نقول مثلاً « ولد فلان في موجة سعد » أو





« سأقابلك عند المغرب » دون تحديد الساعة . ومن الجدير بالذكر أن هذا المنطق لا يقتصر على الريف المصري فقط ، بل نجده بين الريفين في كافة شعوب العالم .

انظر مثلا حديث مربية جوليت في مسرحية شكسبير حين تحاول تهديد سن جوليت عن طريق ربط فطامها بحادثة زوال شهيرة ( روميو وجوليت - الفصل الأول - المشهد الثالث - البيت ٢٤ ) . ونجد المحقق يتجاهل الإشارة المريبة إلى السحلية ( التي تترك فائضا من القموص في نفس القارئ ، يجعله في آن واحد إلى المناطق الأخرى في النص التي ترد فيها السحلية وإلى الذاكرة الجماعية ليفتش عن دلالات هذا الحيوان الزاحف بحيث تبدأ هذه الكلمة في اكتساب دلالة رمزية ) - يتجاهل المحقق السحلية ويتنقل في سؤاله التل من غلط قياس الزمن الشائع بين المتعلمين إلى غلط قياس الزمن الريفي . لكن الخاتمة ترد على سؤاله « متى تعود السحلية إلى جحرها ؟ » بخطاب مبهم آخر يطرأ احتماليين متساويين للتفسير حين تقول : « عندما

يظهر سبيل من تحت الشجرة » والتفسير الأول هو أن سيدها يظهر للعين بعد أن كان مختفيا في ظلال الشجرة ، وهذا هو المعنى الذي يختاره المحقق المنطقي المغفل لأنه يتسق ويغتنم خطابه « الحرق » الواقعي . أما المعنى الكائن الذي يترسب في ذهن القارئ ويغيره بعض الشيء ويحيله إلى داخل النص - خاصة إلى الوحدة التي تتمثل في قول الخاتمة بأن في أسفل الشجرة « المسكن العامر ... مسكن الشبيخة خضرة » - هذا المعنى هو خروج الرجل من باطن الأرض أو من رحم الشجرة - وهو معنى يتسم إلى إطار السحر والحرقاة والمعتقدات الوثنية . ويستمر المحقق في أمثله « الحرفية » ويستمر الخاتمة في إجاباتها « الغامضة » حتى بداية الفقرة الحوارية فلجأها إلى الأخرى يمكن تفسيرها على المستوى الواقعي في إطار فكرة الزوجة المتسلطة التي « تقي » في كل شيء حتى في شروق وغروب الشمس . ولكن هذا التفسير يشترك مساحة فارغة يشغلها احتمال تفسير آخر يمتد إلى إطار دلالات آخر ويشير إلى أن الزوجة قوة من قوى الطبيعة .

وتل هذه المتتالية الحوارية متتالية أخرى تلحور في معظمها على مستوى الخطاب الحرق وتتناق بالمور واقعية وذلك حتى لا يضع البعد الواقعي البولييسي للمسرحية ولكن ما أن يتأكد هذا البعد حتى تبدأ متتالية

« هاهي سقي بهاته في ثوبها الأخضر الذي لا تغيره ... تجلس على كرسياها المتعاد » . ثم تظهر الزوجة بالفعل لترجم السياسة الحوارية السابقة إلى فعل مسرحي فترى أمانتا على خشبة المسرح اطارين متجاورين لتفسير فكرة الزمن . فالصورة المسرحية يمكن تفسيرها في إطار الواقع بأنها استرجاع لأحداث ماضية تراها الخاتمة ، ولكن تجاور الماضي والحاضر على خشبة المسرح يحقق إيهاما ( من خلال مفارقة الزوجة الغائبة الحاضرة ) يجعلنا في إطار تفسير جديد هو الزمن النسبي .

إن حوار الحكم الذي يتنقل دائما بين الخطاب « الحرق » والخطاب المبهم يجعلنا طول المسرحية من البعد الواقعي البولييسي إلى البعد الرمزي الفلسفي - وإلى جانب الحوار نجد عددا من التحولات الدرامية الغامضة التي تؤكد تزامن الاطارين الواقعي والرمزي في التفسير منها :

١ - التحولات الاستعارية التي تنشأ من طريق تكرار كلمات معينة في سياقات مختلفة - مثل تكرار اللون الأخضر في الشجرة والشبيخة خضرة والزوجة التي تلبس دوما ثوبا أخضر وثوب الابنة الأخضر الذي تتسجبه الزوجة - أو عن طريق التجاور والتل الرمزي ، كأن يقول بشار مثلا : ثمار البرتقال : « ما اللي أسفلها »

حوارية جديدة تلحور حول ابنة الزوجية وتتميز بالخطب اللغوي على مستوى الخطاب الحرق وهو غلط يخلق غموضا يتأكد حين تقول الخاتمة : « أنها تراها ولدت كل يوم » وتطرع هذه الجملة اطارين متساويين للتفسير : الأول اطارين الساعات والدقائق الذي يجعل معنى الجملة أن الزوجية مجنونة أو تمان من وهم في الحاضر ( في ضوء التقسيم المنطقي للزمن إلى ماضى وحاضر ومستقبل ) . وإما الاطار الثاني فهو إطار الزمن النسبي الذي يحيل الجملة إلى خطاب غامض يكشف القارئ معناه الرمزي حين يقرأ في علاقته بوحداث خطابه أخرى في النص تؤكد فكرة سيولة الزمن . وتداخل الماضي والحاضر .

وبل ذلك حوار يحوي عددا من التضمينات الواقعية حول الزوج وعمله في السكة الحديد ثم العناية بشجرة البرتقال ويولد الحوار على مستوى الخطاب الحرق ولكن شجرة البرتقال التي طرحت من قبل في سياق خطاب غامض تقضي إلى خطاب غامض آخر هو الشبيخة خضرة « في مسكنها العامر تحت الشجرة » ثم تعود مرة أخرى إلى الخطاب الحرق والتضمينات الواقعية ولكن ما أن يتعمق البعد الواقعي البولييسي بعض الشيء حتى تشير الخاتمة بينها إلى ركن من أركان الفرة وتصيح :

ولا تسمعه بهانه لكنها تقول وهي مسترسلة في أفكارها عن ابنها « أنا التي أسقطتها » ويتجس من التجاور أن تتخذ كلماتها صيغة الإجابة مما يحدث نوعاً من الالتباسك الاستعاري بين ثمرات الشجرة التي سقطت والابنة التي أجهضت ويتولد أيضاً ربط استعاري بين الزوجة والشجرة من ناحية أخرى .

٢ - التحولات على مستوى الشخصية المسرحية : تحول الدرويش من راكب فطار إلى ساحر إلى صوت القدر إلى المؤلف نفسه ، وتحول جثة الزوجة إلى جثة السحلية ، وتحول التهم إلى محقق والمحقق إلى متهم في إطار الصيغة الكوسيدية الثالثة - صيغة ياتل الأودار ( ص - ٥٩ الى ٦٤ مثلاً ) وتحول الزوج المتهم إلى المحقق مع الزوجة في الفصل الثالث .

٣ - تحولات على مستوى التشكيل المسرحي : في تزامن المكان والزمان الماضي مع المكان والزمان الحاضر هل خشية المسرح ( في مشاهد الزوجة بجوار النافذة وحديثها مع زوجها بعد اختفائها والزوج في القطار في الماضي داخل غرفة للعيشة الحاضرة واستدعاء الدرويش للشهادة في الماضي ) وفي مزج صيغة المسرح التي تقوم على الأفعال بصيغة ( الميثامسرح ) التي تؤكد طبيعة صيغة المسرح كلعبة ( كل ممثل يمثل لوازمه معه ) .

إن توفيق الحكيم يترجم من خلال تعارض الأطار المصغر للمنطق العقلاني ( الذي يتمحور في صيغة السؤال وصيغة المسرحية البوليسية ) والأطار العرفي الذي يقول بنسبية الحقيقة في ضوء سيولة الزمان والمكان أو ما أسماه برجسون بالهجومية ( continuum ) ، ( والذي تطرعه الاجابات وبعض المتاليات الحوارية وسلسلة التحولات اللغوية والمسرحية ) فكرة استحالة معرفة الحقيقة من خلال المنطق العقلاني المؤلف - وهي الفكرة التي طرحتها في المتكلم الذي أوردناه من مقدمة المسرحية في بداية حديثنا والذي يتعلق بموقف الإنسان السائل من الكون الذي لا يوجب وهو يمسد لنا أيضاً من خلال تحول الصورة المسرحية لتبني السحلية أسفل الصورة ( والتي تصبغ في نهاية المسرحية شجرة المعرفة والحياة معاً ) من منزل عامر في البداية تسكنه السحلية ويرعاه الزوج الذي لا يسأل ابداً - كما يقول للمحقق ( ص - ٧٤ ) والزوجة التي لا تعرف بالزمن ) إلى

حفرة أو هوة واسعة تهدد الشجرة بالذبول ، ثم إلى قبر يحوي جثة السحلية على يد المحقق أولاً ثم الزوج ثانياً في بحثهما عن اجابة معقولة منطقية لا تخلفه الزوجة في عالم تستحيل فيه المعرفة العقلانية - هذا التحول لبنت السحلية من بيت إلى قبر تحت وطأة شمس العقل أو الفكر يجسد فكرة عبثية يعود عهدها إلى مسرحية « أوديب » لسوفوكليس التي تحمل « يا طالع الشجرة » غلالاً لها .

وينتهي الحكيم /الدرويش المسرحية بنكتة فاقعة عميقة المغزى تؤكد في آن واحد توحد الزوجة والسحلية ، وطبيعة الدرويش المرزومة فهو الغائب /الحاضر في وقت واحد ، وتلخص في بنيتها ككتلة السياسة البائتة الأساسية التي ينتهجها الحكيم في المسرحية وهي تعارض أطر الدلالة لتحويل اختطاف الواقع أو الحرق إلى خطاب مبهم أو رمزي . أن الدرويش حين يعلم بموت السحلية يصبح وكأنه سمع موت أنسان : « إنا لله وإنا إليه راجعون ... الى ذاهب الى مكتب التلغراف . ارسل اليك برقية تعزية ! » ( ص - ٧٠٩ ) .

وأجسد من القراءة السريعة السابقة لا أرى تبريراً لا استخدام الأغنية الشعبية التي يشير إليها عنوان المسرحية ولا اعتقد أن حذفها أو حذف أنشودة « برجالاتك » كان ليؤثر في بنية المسرحية ودلالاتها كذلك لا أجد ما يبرر قول توفيق الحكيم بأنه استخدم أو استلهم فننا الشعبي معنى أو تشكيلاً فالتشكيل يذكرون بمسرح العبث الذي يبدأ بمحوق واقعي عادي يتحول تدريجياً إلى موقف فانتازي يحمل بعداً رمزياً ، والمعنى النهائي الذي تنصعب عنه بنية المسرحية الرمزية يحيل إلى التفسير العبثي لأسطورة أوديب وأسطورة سينيف . أما الدرويش والشخبة خضرة فقد يمتدحان إلى الفن الشعبي بصورة عامة لكنها لا يميلان من الفن الشعبي المصري سوى الاسم فالسحلية كان يمكن أن تسمى خضرة فقط دون « شخبة » ولا تتأثر دلالاتها أو وظيفتها في المسرحية ، أما الدرويش فهو رمز شفاف للقدرة التي يعجز الإنسان عن فهمها والتي تجعل كل محاولاته ونواياه العقلانية عبثاً في عبث ، ولا يهم الاسم في هذه الحالة ، اللهم إلا إذا أسمىه الحكيم نفسه . . فهو استعارة واضحة للمؤلف .

إن الحكيم يؤكد من البداية الأطار الميثامسرحي لمسرحيته - أي حقيقة

المسرحية كمسرحية . . فكل « شخص في المسرحية » كما يقول في إرشاداته . . يظهر حاملاً بيده أثاثه ولوازمه ويخرج بها بعد الانتهاء منها ( ص ٣٧ ) . والإنسان الوحيد في هذه المسرحية الذي يعلم ما سيحدث هو الدرويش مما يحول الدرويش إلى استعارة للمؤلف . وهو واحد . وعن طريق الدرويش يمثل عصرنا ميتا مسرحي ( يحيل إلى اللعبة المسرحية نفسها وإلى المؤلف باعتباره صانع اللعبة ) ، وعصرنا رمزياً ( القدر ) في آن واحد ، يفتح الحكيم نطاقاً استعارياً وأعباء بين المسرحية والحياة ليقول في النهاية - كما قال كمبرس على لسان ماكيت من قبل بأن الحياة مسرحية عبثية .

إن الدرويش /الحكيم يرحل في النهاية عن خشبة مسرح الحياة من المسرحية البوليسية العبثية التي لن يحل لغزها ابداً ، تاركا بظلة وحده مع أحلامه المجنونة بالخلود والمعرفة ، وتساؤلاته التي لا تنتهي ، وشبح جريته الأبدى أو ذنبه « الوجدي » . ترى هل يرسل اليه حقا . . . إلينا جميعا برقية تعزية ! ؟

## الهوامش

( ١ ) النص المشار إليه والذي يحوي المسرحية والمقدمة هو النص الذي طبعته المطبعة المنوفية تحت إشراف مكتبة الآداب عام ١٩٦٢ .

( ٢ ) انظر :

Martin Esslin, *The theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1983, p. 18.

( ٣ ) انظر :

Ibid, pp. 327-398.

( ٤ ) انظر :

Tzvetan todorov, *symbolism and Interpretation*, translated by catherine porter, Cornell University Press, Ithaca, New yark, 1986, p. 29.

( ٥ ) انظر :

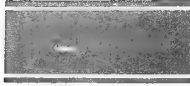
Ibid, p. 30-31.

( ٦ ) انظر :

Ibid, p. 30

( ٧ ) انظر :

Ibid, pp. 53-56.



## رسائل توفيق الحكيم إلى أ. د. سامي سباع (وفاة سامي سباع)



# توفيق الحكيم وحوار حول مسرحية « محمد »

الأب الدكتور : جورج شحاتة قنواتي

لقد كان لوفاء كاتينا العظيم توفيق الحكيم صدى مدوّ في جميع الأوساط المستترة في البلاد العربية بل في بعض أوساط الغرب حيث أن عدداً من مسرحياته قد حظيت باعجاب القراء والمستمعين لبرامج الإذاعة . أتذكر أن منذ عشرين سنة عندما كنت في مونتريال عاصمة كندا أستمع إلى الإذاعة باللغة الفرنسية ، فوجئت بصوت المذيع يعلن أن الإذاعة ستذيع مسرحية شهر زاد للكاتب المصري الشهير توفيق الحكيم .

وقد خصّص عديد من المستشرقين في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وأمريكا بحثاً مطوّلة لدراسة مسرحياته ومذهبه الأدبي وفلسفته . إذ أن توفيق الحكيم لم يكن فقط بافتان الموهوب ، خالق مسرحياته الخالدة ، بل كان أيضاً مفكراً أصيلاً لا يميّز الشخص بالالفلسفة بل كرجل ذكي ذكاء مرهف وقلب ناهض بالمواقف النبيلة ، ينظر إلى الحياة في مختلف مظاهرها ومشاكلها ، الحياة الشخصية وحياة الأسرة والحياة الاجتماعية ومشكلة الحكم والسلطة والعدل ومهمة المفكرين في توجيه المكلفين بإدارة الدولة .

وبطبيعة الحال ، كان للمسائل الدينية ومشكلة الوصي والثبوة ، وبخاصة مصير الإنسان بعد الموت ومشكلة البعث والخلود أثر عميق في تفكيره . وبعد وفاة ابنه الوحيد في ريعان شبابه ، كادت هذه المسائل تستأثر على تفكيره ورأياته في صفحات الأهرام يناجي الله سبحانه وتعالى ويخبري معه حواراً بأسلوبه الدرامي الوحيد ، وجعل الله يجيب عليه ويناقشه ويجلّ مشاكله ، الأمر الذي أثار عليه غضب بعض رجال الدين الذين لم يفهموا منهجه الدراسي . وقد أزعجت كل الإعجاب بشجاعته وذكائه وعمق تفكيره عندما صمد بكل ثبات أمام حفنة من ممثلي الفكر التقليدي الذين لم يفتح لهم الاطلاع المعمن في الثقافات الغربيّة ألقا الأدب المجازي حتى في المواضيع الأكثر دقة المتصلة بالله والوصي والآخرويات .

لقد استطاع توفيق الحكيم ، بدون أي سماس حرمة القيم المقدسة ، أن يعالج هذه الأمور ، وبخاصة حاجة الإنسان حقا المؤمن إلى أن يتحدث مع خالقه ، وأن يجد لديه الحنان والمحبة التي يبديها الأب الرحيم نحو أبنائه



[illegible]

١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

وقد تساءلت من أين إلى توفيق الحكيم هذه النزعة الفنية الأصيلة التي سمحت له أن يبرع من حبه العميق في اللغة وإثباته به والشعور بأنه يستطيع أن يتجلى على طريقة الصوفية المنهية قلوبهم بالحسب الإلهي . إن لا أشك أبداً في أصالة إيمان كاتبنا الكبير وعقل إسلامه . فكل مقالته في السنين الأخيرة كانت تتم عن الإحساس المرفق بوجود الله وعظمته وقدرته . وبأنه يجب على المرء أن يسلم نفسه تماماً إلى إرادته . هذا كله بلاشك مصدره العقيدة الإسلامية وقراءة القرآن والتعبر في حياته . ولكن طريقة التعبير عن هذا الإيمان بالسبب في وفي أسلوب درامي مصدرها ، على ما أظن ممارسة للادب الغربي وما يحوي من أساليب في العرض « لأعلى الشئنا » .

إن توفيق الحكيم في نشأته الأولى ودراسه حتى اليأس من الحق قد تأسل في شريته ، من حيث مصيرته وعروبته واسلامه . ولما ذهب إلى باريس ومكث فيها سنينا ، اكتشف عالما جديدا وثقافة وفنونا بأهرة فلم يأل جهدا إلا لتوسيع من هذه الثقافة ، وتغلل إلى صميمها ، وارتوى - من متاعها فشعلت قريحته ، وكشفت عن موابه الدنية وجعلته شخصية فريدة . لم يفقد شيئا من خصاله الشرقية بل بالعكس : أخذت هذه الحاصل ، بالتطعيم الغربى ، تتعمق وتتأسل ، فاستفادت أصالة الحضارة المصرية وعظمة العيلة الإسلامية والعروبة وعاد إلى أرض الكتانة ، حاملا هذا الكثر الثمين ، الثمار المثلل حوار الثقافات الخلاقى جدبه إلى كل حى الفن والحيوة الروحية والفكرية .

والآن أود في الصفحات التالية أن أضيف إلى ملف دراسة فن توفيق الحكيم في تناول المواضيع الدينية الحساسة بعض وثائق لم تنشر إلا حديثاً في كتاب ظهر بالفرنسية منذ ثلاث سنوات في باريس . وهي رسالة دكتوراه جد قيعة قدمها صديقنا المغفور له الأستاذ سامي ميناخ . وقد تناول فيها ، بكل دقة واحترام ، تحليل أربع كتب عن السيرة النبوية لأربع كتاب مصريين هم حسين هيكل وطه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم .

وقد أراد المؤلف أن يستفسر من توفيق الحكيم نفسه عن بعض نقاط أشككت عليه . فوجه له إحدى عشرة أسئلة « تدور حول مسرحية « محمد » وقد تكرم توفيق الحكيم بالإجابة كتابة عن هذه الأسئلة . وقد نشر الأستاذ سايخ هذه الأجوبة بصورتها الأصلية مع ترجمتها إلى الفرنسية . أما النص العربي للأسئلة فلم أعثر عليه فاضرت أن أترجمه إلى العربية من النص الفرنسي المنشور .

وأخيراً أرجو أن تساهم هذه الوثائق ، على توضعها ، في توضيح شخصية توفيق الحكيم الفريدة التي ستيقي ، بدون شك ، لسنين طويلة ، موضع إعجاب لمحبيه ، وحقلاً خصباً للأبحاث الدقيقة . والله الخلد من قبل ومن بعد .

[illegible][illegible]

### السؤال الأول

كتب الأستاذ إسماعيل أدهم والأستاذ إبراهيم ناجي في كتابها وتوفيق الحكيم أن فكرة كتابة «سيرة النسي» في قالب مسرحي قد وودت عنكم سنة ١٩٢٧ عندما كنتم في فرنسا ولكنكم لم تتبنوها إلا سنة ١٩٣٤ عندما طلب منكم الأستاذ أحمد حسن الزيات مقالة عن السيرة لجلد «الرسالة» ولما كنتم تتخوفون من غضب داره فظهر أنه لا تأثير له فعندئذ بادرتم في إيجاده المسرحي.

فهر أن أحمد عبد المعطي حجازي لم ينف  
حياته إزاء هذا الرأي لأن المنطق في نظره يقتضي  
أنه قبل أن تصبح السيرة موضوع إجماع للعمل  
أدبي يجب أن يسبقها بحث علمي وهذا العمل  
العلمي لم يخلقه محمد حسين هيكل إلا سنة  
١٩٣٥

وينتخب أيضاً الأستاذ حجازي إلى أن  
كتابكم هو تلبية لدعوة الدكتور طه حسين إلى  
الأدباء في مقدمة كتاب «على هامش السيرة» إلى  
أن يجدوا استلزامهم في التراث الثقافي العربي .  
لماذا الرأى الصائب ؟

و في نفس المناسبة ، يذلي أيضا الأستاذ عبد  
المطلي حجازي حيرته في كتابه « عهد وهؤلاء »  
عندما يذكر سنكم في هذه الفترة ( أي سنة  
١٩٢٧ ) فيقول إنكم كنتم جسد في من  
لا يتجاوز الفلسفة والعشرين أو الثمان  
والعشرين من العمر . هل « تنظيرون أن  
توضحوا في هذه النقطة وأن تقولوا في تاريخ  
بيلادكم بالضبط ؟

ربما كان ما جاء في كتاب أسماجيل آدم  
وابراهيم ناجي في كتابه أسماجيل  
التفكير في كتابة النشيد عام ١٩٢٧ في فرنسا  
التي لم لا أذكر كل الآن وكل ما عرفته هو  
مطبوع ومشرور في مجلة الرسالة عام ١٩٣٤ من  
نشر في نشر من السيرة النبوية على الشكل الذي  
نشرت به بناء على طلب محرر مجلة الرسالة أحمد  
عبد الوهاب تلميسه ذات خاص بأهمه .  
وبعد ذلك حكمت منذ ١٩٣٤ - ١٩٣٥ على  
المقام المسمى كلها في كتاب " بعدة " الرسول  
التي نشر في عام ١٩٣٦ . وكانت  
التي نشر في كتابه في إطار البشارة في  
هذا الرسول البشر ، وإبعاده من فكرة القداسة  
التي اتصف بها الروح القدس المسيح . ولذلك  
لا يكون هناك تكرار في الرسل والرسالات .  
والتفكير المتبني التي اخبرته فقد كان ضروريا  
في كتابه أسماجيل آدم

[illegible]

سؤال الثاني :

أود أن أحرص تاريخ عدد من مقالاتكم مع ذكر المجلات التي نشر فيها لأول مرة وهي المجلات التي نشرت لها بعد في كتابكم و تحت شمس الفكر : مجلة الأمان - للنساء عن الإسلام - نجم أحمد - سر المعصية - المرأة في شباب الرسول - جواهر الدين . هل يخل الباحث أن يعتبرها كلها تبرهن من موقفكم الشخصي بالنسبة للدين وبالنسبة لشخصية الرسول ؟

أما تاريخ ميلادى الرسمى فهو عام ١٩٠٢ .  
والمراجع التي نشرت عن حياتى فهى : زهرة  
العمر ، ولا سجن العمر

(٢) أما المقالات الدينية المنشورة في « تحت شمس الفكر » فإنها نشرت في مجلة الرسالة فيها بين ١٩٣٥ - ١٩٣٨ فيها أذكر . . وهي معبرة عن موقفه ورأيه في الدين والاسلام

### السؤال الثالث

لقد كتبتم في الهامش رقم ١٣ من الطبعة الثانية لكتابتكم انه لم يكن عملاً تاريخياً أو علمياً ولكنكم في نفس الهامش تقولون أن كل الحوادث التي وردت في هذا الكتاب هي معتدلة .

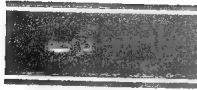
ولكنكم لا تجهلون ان سيرة ابن هشام لم تز  
النور قبل القرن الثالث للهجرة بعد ما قد مرت  
رواياتها ببلدة ثقيبات . وماذا نقول عن السير  
الأخرى التي تذكرها كمصادر لمعكم ،  
وأخيرا سيرة ابن حجر المصنف التي لم تظهر  
قبل سنة ٨٥٢ هـ .

هل من الممكن في هذه الظروف أن نتمتع  
كل ما ورد في هذه المصادر ؟ وهل ، من جهة  
أخرى ، قد قمتم بعملية انتقاء بين رواياتنا ،  
وهذا إن لم يكن إلا لاستجابة مقتضيات القالب  
الدراسي الذي اخترتموه ؟

كتب السيرة المعتمدة التي ذكرتها في كتابي هي  
المعتمدة عند علماء الدين الإسلامي وأئمة  
المفسرين ، والتي لم يرد بشأنها تكذيب  
أو استبعاد ، ولا كانت آثار ، اعتراضها  
هذه الأوهام ، واعتبرت من الكتب والأحاديث  
غير الموثوق بها ، وقد اختيرت مرجعا بعد التأكد  
من أنها مقبولة لم تثر خلافا أو شكوكا . ولم أقم  
عليها اختيارا دراسيا ، لكن حرصت على  
الدراية أو التألفن الأخير ، إنما هو للتسهيل على أن  
ينسج الإسلام كما ورد على لسانه وعلى مواقفه  
المعتمدة في رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم  
الإسلامي من سيرة المعتمدة على أئمة الدين  
الإسلاميين الذين ملأوا التاريخ وبعوا .







مفكرنا العديد من القضايا الأدبية والمسرحية وبحث فيها بعمق واستفاضة . ومن يحاول احصال الدور الكبير الذي قلم به مفكرنا العملاق توفيق الحكيم ، أو يحاول التقليل من أهمية القضايا التي أثارها ، فإن وقته بعد ضائعاً عبثاً . لقد عاش توفيق الحكيم طوال حياته كالشعلة المضيئة التي يسير على هديها أو نورها الإنسان ، وقال بأراء تعد غاية في الثراء الفكري والتأمل الفلسفي ومن هنا كان من واجبتنا كمفكرين وأدباء تسليط الأضواء عليها والبحث عن جوهرها وحقيقتها .

وإذا كان من الصعب ، بل من المستحيل أن تقوم بتحليل كل الجوانب الفكرية عند أديبنا ومفكرنا توفيق الحكيم ، في حدوده النطاق المرسوم لمقالة من المقالات ، فليتنا سنركز أساساً على البحوث في تعادلية توفيق الحكيم . فالتعادلية التي يقول بها توفيق الحكيم إنما تعد تعبيراً عن اتجاهه إلى حد كبير . لقد جاء كتابه « التعادلية » إجابة عن سؤال وجهه إليه أحد القراء ، كما أنها تعد تعبيراً عن مله في الحياة والفن كما يقول توفيق الحكيم ، وحاول من خلالها البحث في وضع الإنسان في الكون ، ووضع الإنسان في المجتمع .

## د. عاطف العراقي

يمكننا القول بأن توفيق الحكيم ، سواء انضما معه أم اختلفنا ، يحتل مكانة بارزة ، مكانة كبرى في تاريخ فكرنا العربي المعاصر . لقد وضع الرجل الذي رحل عنا منذ أسابيع قليلة بصماته البارزة على تاريخ الأدب وتاريخ المسرح في كل أرجاء عالمنا العربي من مشرقه إلى مغربه . لقد أثار

وقد حاول توفيق الحكيم الإشارة إلى العديد من مسرحياته والتي - فيما يقول - تعد تعبيراً عن البحث في التعادل . فالتعادل واختلاله بين العقل والقلب في إطار مشكلة الزمن ، كان موضوع مسرحية أهل الكهف . والتعادل واختلاله بين الفكر المطلق عملاً في شهر بار ، والإيمان العاطفي





التصادل يؤدي إلى الأمراض العقلية والعصية .

الإنسان إذن كائن متصادل مادياً وروحياً . بل كل الكائنات التي تحملها هذه الأرض المتصادلة ، تصادل هي أيضاً كأمهات في تركيبها ، تصادلاً هو سر حياتها . إن الكائنات كلها من نبات وحيوان وإنسان تخضع لقانون التصادل في تركيبها البيولوجي والكيميائي والطبيعي .

هذا ما يقول به توفيق الحكيم من جهة الإيمان « بالكائنات المتصادل » ، « والكون المتصادل » ، وهذا القول من جانبه أقرب إلى المقدمة أو المقدمات العامة والتي سيترتب عليها فكرة التصادلية في مجال الأدب والفن .

وما نلاحظه من جانبنا أن توفيق الحكيم في تلك المقدمات العامة والتي يتحدث من خلالها عن قانون التصادل ، والكون المتصادل ... إلى آخر تلك الأفكار ، إنما كان يركز على وجه واحد فقط يحاول من خلاله تأكيد ما سيتوصل إليه من القول بالتصادلية في مجال الأدب والفن . والقارئ للأمثلة التي يذكرها الحكيم والتي أوردها نماذج منها قد يتساءل قائلاً : ألا يوجد في الكون ما يعمد هذا التصادل . هل القوت بالتصادل بعد مسالة بديهية وذلك في الوقت الذي نجد فيه الزلازل والبراكين والأوبئة . إن دعوة توفيق الحكيم من خلال قوله بالتصادلية في الكون تعد دعوة لا أساس لها .

مثلاً في « قمر » متحرراً في إطار مشكلة المكان ودورته كان موضوع مسرحية « شهر زاد » ، والتصادل بين القدرة والحكمة ونباته واختلاله كان موضوع مسرحية « سليمان الحكيم » وهكذا إلى آخر الأمثلة والتي ستقوم بتحليلها فيما بعد ، أمثلة يذكرها توفيق الحكيم كمحاولة من جانبه لإثبات أن مذهبه في الفن والحياة إنما يعد تعبيراً عن فكرة التصادلية . وهي فكرة لا تعبر عن خط مستقيم بقدر ما تعبر عن دور أو دورة أو دائرة . فكرة لا تعدد فكرة سلبية تماماً ، بل لها روح التحدي والتضال . وهناك العديد من الأمثلة التي يذكرها الحكيم في مسرحياته وفي كتابه « التصادلية » والتي يدافع فيها عن فكرة الدورة أو الدائرة ، كما يجمل فكرة التضال أو التحدي .

والواقع أن فكرة التصادلية والتي يرى توفيق الحكيم أنها تعد معبرة من مذهبه في الفن والحياة وعن وضع الإنسان في الكون ووضع في المجتمع ، إنما تثير العديد من الإشكالات بل التناقضات . ومن هنا وجب علينا أن ننظر إلى توفيق الحكيم سواء من خلال هذه الفكرة ، أو من خلال بقية أفكاره وآرائه الأخرى ، فنظر إليه كطرف من أفراد البشر ، وليس كقدوس . إذ سيتين لنا أن هذه الفكرة ، فكرة التصادلية ، إنما تعد فكرة لا تقدم حلاً أو إجابة للعديد من المشكلات التي يبعث فيها الأدب أو الفكر أو الفنان ، كما أنها قد تعد نوعاً من التوفيق أو التلوية الزائفة ، بل إن فكرته نفسها ، فكرة التصادلية لا تعد شيئاً جديداً قام الحكيم باكتشافه ، بل إن أكثر جلوسها وجوانبها وأبعادها إنما كانت مجالاً للبحث عند كثير من المفكرين منذ آلاف السنين . ولكن هذا لا يقلل بوجه عام من أهمية الأمثلة التي يذكرها توفيق الحكيم والتي نعهدها في كتابه التصادلية وفي كتب أخرى ومسرحياته ومن بينها عودة الروح ، وفن الأدب ، ونحت شمس الفكر ، ومن البرج العاجي ، ونحت المصباح الأخضر ، وثورة الشيباب ، وثقت ذات يوم ، ومسرح داخلي . وحل القارئ أن يرجع إلى هذه الكتب والمسرحيات وغيرها إذا أراد للزبد من التفصيلات سواء من حيث الفكرة أو حيث تطبيقاتها .

قلنا إن توفيق الحكيم يبلور فكرة التصادلية حول دراسة وضع الإنسان في الكون ووضع الإنسان في المجتمع .

إنه يتساءل أولاً عن الإنسان ويرى أن هذا السؤال يعد قديماً قدم التفكير الأدمي ، كما يعد جديداً ما بقي التفكير الأدمي في هذا الكون . إنه سؤال تحاول الإجابة عنه كل علوم الأرض وفلسفاتها وفنونها وآدابها . والجواب لا يمكن أن يكون قطعاً أو حاسماً لأن السؤال نفسه يعد غامضاً ، لأنه ولدت أبوين غامضين وهما الإنسان والتفكير .

ولا يعطينا توفيق الحكيم إجابة محددة عن سؤال هو : ما الإنسان . إنه يفترض أن الإنسان هو المخلوق المصروف لنا جميعاً والذي يعيش فوق هذه الكرة الأرضية . إنه يعيش على هذه الأرض ومن هنا توجد صلة أو مشاركة بينه وبين الأرض .

والأرض تعد كرة تعيش بالتوازن أو التصادل . بها وسين كرة أمهم هي الشمس وإذا اختل هذا التصادل ، ابتلعها الشمس أو ضاعت في الفضاء . فالتصادل إذن هو الحقيقة الأولى والرئيسية لحياة الأرض .

وينطبق هذا التصادل على العمليات الحيوية التي يقوم بها الإنسان . فالتنفس يعد حركة تعادل بين الشيق والزفير . وهكذا إلى آخر العمليات المادية البيولوجية .

وما يقال عن هذا النمط من الحياة ، يقال أيضاً عن الحياة الروحية السليمة . إنها تعادل بين الفكر والشعور . واختلال هذا

برنارد شو



وكان الأجدر بتوفيق الحكيم ذكر الأدلة المناهضة لرأيه ، بل كان من الأفضل عدم الربط بين التعادلية في الكون ، والتعادلية التي يقول بها في الأدب والفن . وكما نجد في الدعوات التوفيقية والوسطية تفسيرات لا تخلو من نزعة تقاؤلية ، نزعة لا تخلو من تبسيط المشكلة أكثر من اللازم . ولو كان توفيق الحكيم قد جنب نفسه في نظريته للكون هذه النزعة التعادلية التقاؤلية الوسطية ، ونظر إلى الكون وبالتالي الإنسان ، نظرة أساسها الشر والألم والضيا



د. زكي نجيب محمود

والتشاؤم ، لجاء أدبه أكثر عمقاً ، ولكنه لم يفعل ومن هنا جاء دفاعه عن آرائه لا يخلو من تصف تارة وتروء بين الآراء والمذاهب تارة أخرى . ويرجع القاريه إلى بعض الأحكام التقليدية حول أدب توفيق الحكيم وخاصة التي قال بها الفقاد الغريسون ، ويرجع أيضاً إلى بعض آرائه والتي لا يخلو من نوع من التضارب حول قضاي : الفن للفن أم الفن للمجتمع ، ونظرت إلى المرأة وهل كان عدواً لم كان مؤيداً لها ومدافعاً عنها ومن بين الكتب التي تثير هذا الجدل حول هذه القضايا ، عودة الروح ، وحت شمس الفسكس ، وفن الأدب ، عسوة الوحي . وهذه القضايا تتعلق بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقواعد العمل الأدبي ، والأسس الفكرية للعمل الأدبي ، ومقر يكون العمل الأدبي علماً ومق يكون علماً . أذكر أنني منذ خمس سنوات أثرت على صفحات إحدى جرائدنا اليومية قضية جوائز نوبل وقضية المحلية والعالمية ، وهل يعد أدبنا أدباً علماً أم أن بعض أعمالنا الأدبية والفنية تعد أعمالاً داخلية في النطاق العالمي وبمحت تتجاوز الشطلق للمحل الضيق .

إنني حين أثرت هذه القضية ، تفصل توفيق الحكيم بإهدائي نسخة من كتابه « ملأص داخلية » وهذا الكتاب الذي قدم له توفيق الحكيم واشترك في تأليفه مجموعة من النقاد والكتّاب ، يشير في بعض صفحاته إلى هذه القضية ، قضية الأدب المحل والأدب العالمي .

وإذا كانت تعادلية توفيق الحكيم تعد ثمرة لاستفادته من العديد من التيارات والأفكار التي نجدها بطريقة أو بأخرى عند مفكرين وأدباء سبقوه ، إلا أنها من جهة أخرى تعد تعبيراً عن اجتهاد من جانب أدبينا ومفكرنا توفيق الحكيم وبخاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أنه التزم بها فعلاً في بعض مسرحياته وكتابه . وإذا أخذنا في اعتبارنا أيضاً أن توفيق الحكيم ككاتب شرقي عرب لا بد وأن تعجبه فكرة التضاد من جهة ، وإمكانية التوفيق بين التضادين من جهة أخرى . فكرة الأصالة والمعاصرة ، فكرة القلب والعلم ، فكرة الدين والعلم .

أذكر أن توفيق الحكيم كان من أبرز المهتمين بكتاب الشرق الفنان زكي نجيب محمود ، والذي نجد فيه الحطة أو مشروع العمل الذي التزم به زكي نجيب محمود في الجديد للفكر العربي ومحاولة حل مشكلة

الأصالة والمعاصرة . أذكر أيضاً أن توفيق الحكيم حين وجه إلى زكي نجيب محمود على صفحات إحدى جرائدنا اليومية ، تحية بمناسبة عيد ميلاده الثمانين ، وهي التحية التي تفضل فيها بالإشارة إلى كتابان عن زكي نجيب محمود ، أذكر أن توفيق الحكيم لم يركز في حديثه عن زكي نجيب محمود إلا على قضية الأصالة والمعاصرة .

هذه كلها أمور ومسائل لا بد أن نضعها في اعتبارنا إذا أردنا تفسير تعادلية توفيق الحكيم تفسيراً أقرب إلى الصحة والصواب . إن تعادلية من خلال عديد من مسرحياته كأهل الكهف والسلطان الحائر وأوديب وغيرها من مسرحيات اهتم خلالها بالتعبير عن هذه الفكرة ، إنما تعد تأثراً من جانبها بالفكر اليسري القديم ( فكرة الخلود ) والفكر اليوناني ( فكرة التناسب أو الانسجام أو الهارموني ) . أما أقواله من التعادلية والإسلام ، ومحاولة كثير من الباحثين الربط بين فكرة التعادلية عنده ، وفكرة الإيسط في الإسلام ، فإنها لا تمثل تياراً رئيسياً في فكرة التعادلية عنده . وكما أعطاه عديد من الباحثين في رد بعض أفكار التعادلية عنده إلى الإسلام . ونسرى أن كل التساؤلات التي طرحها خلال بحثه في التعادلية سواء في كتابه عن التعادلية أو في مسرحياته ، إنما تعد تساؤلات فكرية أساساً وليس من الضروري أن تكون تساؤلات مصدرها الدين الإسلامي .

وبما يوسف له أننا نجد انتشاراً لهذه التفسيرات الخاطئة ومنذ آلف الحكيم كتابه التعادلية ، وحتى إيماناً هذه ، بعد وفاته . ويرجع القاريه العزيز إلى الكم الحال من الفلالات المتسرعة التي ظهرت بعد وفاته والتي يحاول من خلالها أشباه الكتاب وأشباه النقاد والباحثين تفسير فكر الحكيم وبخاصة في مجال « التعادلية » من خلال قوالب دينية وكان الأدب عندهم لا يكون أدباً عملاقاً إلا إذا كتب في الدين وقضاياه ، أو أصبح أدبه أدباً دينياً ، إن صح وجود ما يسمى بالأدب الديني !!! . ويقين أن هؤلاء الأشخاص من الكتاب لم يكلفوا أنفسهم القراءة الفاحصة الدقيقة لمسرحيات توفيق الحكيم وكتبه .

لم يقل توفيق الحكيم في كتابه « فن الأدب » ، وقد كرر هذا القول في كتابه التعادلية ، ألم يقل : إن الأدب يجب أن يكون حراً ، لأن الأدب إذا باع رأيه أو قيد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الأدب .

2

وهكذا يعضى توفيق الحكيم في تحليل العديد من المواقف من خلال فكرة التعادلية . وهو يفترض دائماً وجود قوتين . فإذا بحث في الحرية نجده يقول : الإنسان عندى حر في مجاهمه حتى تتدخل في أمره قوى خارجية أسميها أحياناً القوى الإلهية حرية الإرادة في الإنسان عندى إذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة ( التعادلية ص ٣٩ ) .

وهذا الموقف من جانب توفيق الحكيم قد سبق له البحث منه في كتب ومسرحيات عديدة . ومن بينها كتابه فن الأدب والذي ذهب فيه إلى القول بأن الإنسان ليس إله هذا العالم وليس حراً ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية .

وإذا كان توفيق الحكيم يرفض فهم كلمة التعادل بالمعنى اللغوي الذي يفيد التساوى ولا بالمعنى الذى يعنى الاعتدال أو التوسط في الأمور ، بل يعنى بالتعادل ، التقابل ، والقوى المعادلة هنا معناها القوى المقابلة والمناهضة ، إذا كان توفيق الحكيم يرفض لنفسه هذا الفهم ؛ بحيث يصور لنا في أهل الكهف التنافض بين الوجود التاريخي والوجود الواقعي ، ويصور لنا في شهرزاد التنافض بين الوجود الفلسفي والوجود الواقعي ، فإن رأى توفيق الحكيم في مجال « وضع الإنسان في الكون » وهو المجال الأول من المجالين اللذين قام بدراستهما في كتابه التعادلية ، يشير العديد من الإشكالات والنسائلات . إن رأيه لا يخلو من نزعة تقريرية غائبة وهي نزعة فكرية فلسفية لا تخلو من أخطاء ومغالطات وخاصة في العصر الحديث . بالإضافة إلى أن حديث مفكرنا العملاق توفيق الحكيم عن التعادلية يكاد يشمر القارىء بأنه حديث



توفيق الحكيم

عن صفة وليس عن موصوف حديث عن أعراض وليس عن جوهر . حديث يخلو من فكرة التنافض والصراع والأضداد ، وهي الفكرة التي أعلن أكثر من مرة اعتزازه بها وضرب له أمثلة من العديد من مسرحياته حديث لا يخلو من نزعة استسلامية مقهورة ، وليس حديثاً عن موقف حيوي جوهري بناءً .

قلنا إن توفيق الحكيم قد جعل دراسة للتعادلية قائمة على البحث في وضع الإنسان في الكون ، ووضع الإنسان في المجتمع . ونود بعد دراساتنا للمحور الأول ، أن نتوقف قليلاً عند المحور الثاني ، محور العلاقة بين الإنسان والمجتمع ، وإن كنا نلاحظ عند توفيق الحكيم نوعاً من التداخل بل التكرار في دراسة للمحور الثاني وذلك إذا قارنا بينه وبين دراسته للمحور الأول .

يعطينا توفيق الحكيم العديد من الأمثلة والتي تقوم في رأيه على فكرة التعادل . وهي أمثلة تدلنا على دقة ملاحظة وقده من جوانبه . فالشعور بالتعادل يسمى في عرف الأخلاق بالعدل . والعدل هو المظهر الاجتماعي للتعادل . والضمير هو الشعور بالعدل أو على الأصح : شعور الذات بعدل لم يتحقق نحو الغير .

وكما يوجد الضمير عند الفرد ، يوجد عند المجتمع . فالمجتمع يتولد فيه أيضاً شعور بأن عدلاً لم يتحقق نحو الغير ، أي نحو طائفة منه تحقها شر بفعل طائفة أخرى . وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعي .

وفي مجال السياسة الدولية لا بد من توازن أو تعادل بين القوى . وقبلنا حديث في تاريخ الأمم أن انفرقت طويلاً دولة واحدة بالقوة في العالم . ويعطينا الحكيم مثلاً على ذلك بالدولة الرومانية التي كانت تسيطر بمفردها على الدنيا . لقد انشطرت هي نفسها إلى قوتين ، إحداهما في روما بزعامة أكتافيرس والأخرى في الاسكندرية بزعامة أنطونيوس . وقد حدث لها نفس الأمر في العهد المسيحي . لقد قامت الدولة الرومانية الغربية في روما ، والدولة الرومانية الشرقية في القسطنطينية ، وهكذا .

وفي مجال السياسة الداخلية ، لا بد من توازن أي تعادل بين قوة الحاكم وقوة المحكوم ، لأن قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهيق والزفير هو الذي يعمل هنا

أيضاً ، ونرى مظهره في وجود حركة توازن ، لأن هذا هو شرط الحياة .

وما يقال عن التعادل في مجال الأخلاق والسياسة والاقتصاد ( قانون العرض والطلب ) يقال عن رجل الفكر ورجل السياسة ، أي رجل العمل . فانهضام رجل الفكر إلى حزب من الأحزاب معناه تقديده والتزامه بتفكير الحزب . وهذا الالتزام يجرم مباشرة سلطة الفكر في المراجعة . وضعف أغلب رجال الفكر في العصر الحاضر ، وإنيار أمانهم برسائهم وقوة تأثيرها ، قد ربط الفكر في عجلة العمل ، وجعل الأقلام في خدمة الحكومات واختل بذلك التوازن أو التعادل بين القرنين . وهذا من أسباب الكوارث التي شهد العصر الحديث . إن طغيان قوى العمل في هذا العالم وانحرافها نحو الاستبداد والاستعمار والسيطرة ، دون أن تجد أمامها قوى روحية أو فكرية معادلة تتكفل لردعها إلى الصواب ، هو من أهم مصادر الفتن والانحراف إلى الهاوية .

ويرى توفيق الحكيم أن الفكر المعادل أو الموازن للعمل إنما يشمل القوى العقلية والقوى الروحية أيضاً ، أي المنطق والإيمان وإذا كانت توجد مذاهب أدبية وفنية تطرح جانباً القوى الروحية أو الدين ولا تستنبي إلا القوى العقلية كوجودية سارتر والواقعية الاشتراكية ، والمذاهب المادية بوجه علم ، فإن التعادلية تعترف بمنعيني للمعرفة البشرية هو العقل ( المنطق ) والإيمان ( القوى الروحية ) الأول عكازة الدليل البين ، والآخر عكازة الشعور الخفي . ويمكن للعقل والإيمان أن يعيشا معاً في كيان الإنسان . وكم أكد الحكيم على هذه الفكرة





# الحكيم .. في إنتظار ما لن يأتي بعد .. !

سكينة فؤاد

عطادات فكرية في قمة مراحل النضج والاكتمال .

إنه شاب في التسعين لا تفوته شاردة ولا واردة ولا تضييع منه ذكرى ولا يفقد الدليل إلى حدث من سيرته الذاتية أو من سيرة التاريخ الفنى والأدبى والسياسى .. يحكى بترتيب مذهش ويتعلق أكثر دهشة في تدرته وغرائبه وقدرته على أن يستخرج من كل حدث مدلولاً أكبر ... ويطل على الزمن .. ويرجع إلى السواء ويحكى بأسلوب درامى يتقمص فيه الأداء الكامل صوتاً وانفعالا .

ليس غريباً أنه اعطى هذا السجل المسرحى العظيم لقد كان في تكوينه الذاتى ومواهبه الخاصة قدرة التقمص والإنفعال بأدق التفاصيل وبالمحاكاة المحكمة في الصوت والتعبير - هذا بالطبع غير قدرته على فن الحوار - وهو إسلاميه حتى في الحسمى العادى ... فقطع مع من يجب ومع من يأمن .. فهو إذا

● لما ذهب إلى حكيمنا توفيق في برجه على نيل القاهرة حيث سكن وعاش منذ ثلاثينات القرن وثلاثينات عمره وحيث استقر على شاطئه في حى جاردن سيقى وحيث كان من طقوس يومه الأساسية أن يجلس إلى حكمة النهر يمرى معها حواراته ويستغرق في تأملاته ... وكان تقاضى معه وهو على مشارف عامه الخامس بعد الثمانين ... وفوجئت ... فشيخ قبيلة الفكر والأدب الجالس أمامى يكذب شهادات التاريخ والميلاد والزمان وكل ما يقال عن تقدم العمر الذى يأتى معه يوهن الصحة وضمف الذاكرة وفقدان القدرة ... واتفى أجلس إلى واحدة من هذه الطاقات التى يضيئ العمر عن مساحة إمكاناتها ... وإن يكن الاختلاف الجوهري بينه وبين هذه الطاقات البشرية السنوية أن الحكيم أبسوع وأعطى .. عشرات الكتب ... ومشت المسالات وآلاف الكلمات ... ومع ذلك مازالت آتة البشرية تعمل وتتوقد بأعلى الطاقة وتومض بالفكر وتنفض بحيوية تتحدى



جلس لمن لا يعرف يبلو وكأته  
لم يتعلم النطق ولا جمع  
الحروف في كلمات ... !

ولا ينوقف ابداع الذاكرة عند حدود  
التذكر... إنها ما زالت تبرق بالخلق  
والابداع... فائشاء الحكى تبرق حدقا.  
العينين ببريق غريب وتومض وتلمع ..  
وتعرف ان هناك مولودا سيتخلق في رحم  
الكلمة ... ومن ثم تولد فكره ...

ويسود إلى الحكى وقراءة شريط  
الذكريات ... ثم تشرق العيون الناقية  
الصغيرة التى يأى اتساعها من عمق قراها  
الجسد ... فحكمة العمر والفهم  
والادراك والغوص إلى قرار الرؤية لا تجعل  
قراءة شريط الذكريات قراءة عابدة .. إنها  
قراءة تصدر احكاما على كل ما كان ولكن  
للأسف لم يبق الألوان بصحيح - فقد كان  
حكيمنا يعرف قبل الجميع أنه يقف على  
البوابة ينتظر لحظة الإقلاع إلى عالم  
المغيب .. ولكنه ينتظر اللحظة يقيقة  
وإمكانات عقل شاب في الأربعين ...  
وكانت مشكلة الشيخ الشاب المسألة بين  
إمكانات الجسد الزاهر والذهن المتوقد  
الذى يزداد قوة وحدة وحوية ... وكان

داخله قطاران تسيران على قضيب واحد وفى  
اتجاه معاكس فالجسد يتراجع إلى  
الوراء ... والذهن والعقل والفكر يتقدم  
إلى الأمام ... أو كان سجن العمر انقلب  
إلى سجن الجسد ... والمشكلة هي أن  
ذهنه وفكره وتوقفه وطاقته ... تحتاج  
جسدا يسير به زمنا جديدا ... لذلك حلم  
أن يعيش حياتين .. حياة ما قبل أن يفهم  
ويشرك ، وحياة ما بعد الإدراك  
والفهم ... وقرب الصورة بمثل من علة  
الوحيد الذى فهم وعرفه وعاشه وهو  
القراءة والكتابة ... فيقول :

« لماذا من حق كل كتاب قبل  
أن تصدر طبعته الأخيرة أن  
تكون له يرويه يجرى منها  
التصحيح بحيث تصدر الطبعة  
الأخيرة منقحة وغالية تماما من  
الأخطاء ؟ » لماذا لا يكون  
الإنسان مثل الكتاب .. له  
طبعة أولى وطبعة ثانية .. أو  
بروفة حياة .. أو حياة أولى يتعلم  
فيسها ويفهم ويخطئ  
ويصيب ... ثم حياة ثانية  
كاملة وصحيحة !!

وبعقلته الجدلية - لا يطرح فكره إلا  
ويكون عنده الأخذ والرد عليها ... فيقول  
ردا على اشتباهه حياة ثانية :

- سجد القدر على ويقول لى  
سيجعل هذا ولكن ليس لك  
انت بالذات ... انما لفرد  
أولجيل آخر يكون لديه لفظة  
التعلم من دروس حياتك وغير  
ما فيها إن سلبا أو إيجابا خطأ أو  
صوابا يتعلم ويصحح .. ويجيا  
لك الحياة الثانية الصحيحة التى  
كنت تريد ما لأنك تقع في خطأ  
كبير إذا ظننت أنك كل شيء في  
هذا الكون ونسيت ان هناك  
أجيالا كثيرة ستأتى وتصحيح  
نفسها عبر ما تعلمت منك ،  
وتأتى أجيال أخرى وتخطئ  
أخطاء أخرى ، وتحتاج بالتالى  
إلى أجيال غيرها بتصحيح  
مسارها وهكذا - فالحياة كلها  
تدور ليكمل المعنى والوجود .

لقد كان الاقتراب من حكيمنا - مثل  
الاقتراب من قمة من القمم .. صعودا  
وتحليقا بالعقل والروح والنفس والفكر

توفيق الحكيم



في  
العدد القادم  
من مجلة « القاهرة »  
الجزء الثانى  
عن  
توفيق الحكيم

في ذكرى ميلاده ١٠ / ٩ / ١٩٨٧

تصور كثيرون .. وكل أعماله  
الذهنية نبتت من فكرة واقعية  
بسيطة جدا .

■ ما أكثر ما تساءلت لماذا  
تظلل التسمية دائما الحياة الخاصة  
للفنان ؟ ... ؟

واكتشف أن الطبيعة تصاب  
بالغيرة من الفنان لأن الطبيعة  
خلقا والفنان خللاق فتواجه  
مشكلة التنافس معه والغيرة منه  
بأن تصببه بنكيات لتعطله فهي  
هنا تنصرف على حياته الخاصة أما  
ما يرتبط بفته وأبداعه فلا ... !

■ طبيعى سلبية بالكامل  
وهذه كارثة .. لا أستطيع أن  
أخطو الخطوة الأولى وحدى ..  
وانتظر دائما من يسدأ المهمة  
عنى ... ولو كنت أملك طبيعة  
مقاتلة تعرف كيف تسمى وراء  
ما تريد ما كان أصبح حالي  
هكذا . [ إنسى لا أحاول  
ولا أبادر ولا أقحم نفسي  
أهنا ... هذه طبيعتي أو طبيعة  
الفن التي فرضت أرواحها على  
إرادتي ... !

■ إنسنا مشعل أبطلنا  
الروايات .. يوزع علينا القدر  
الأدوار التي يختارها لنا .. وقد  
لا نرى حكمة هذا الإختيار ..  
وقد لا نستطيع تدبير المعان  
الكبرى .. ولكن من المؤكد أننا  
مسغرون لأدوار وأهداف أكبر  
من إدراكنا .

■ لا أعتبر نفسي فناناً  
ولا مسرحياً ولا روائياً هذه  
وسائل فقط لأقدم من خلالها  
أفكارى ... وما أكثر  
ما صرختى بقوة الفكرة عن  
الاهتمام بمثانة وقوة البناء الفني  
لدرجة الخروج من مجال الفن  
والتوقف عن مواصلة البناء  
واستكمال الشكل والاكتفاء  
بمجموعة الفكر ... !

■ لقد آمنت دائما بالقوى  
الروحانية للإنسان وضرورة  
مساندتها بقوى التقدم العلمى  
وأرقى دائما الصراع بين المادة  
والروح وبين الفكر والجسد

والدروس المستفادة مما كتبه مشاحة  
لجميع ... سيرته الذاتية وحياته الخاصة  
واعترافاته في لحظات الشفافية والرؤية  
الأخيرة تستحق التأمل .. فيها كثير من  
المفاتيح لسراييب وأغوار هذه النفس  
العجيبة التي تبدو كمدنية العجائب والتي  
يفضى كل سرداب منها إلى ما هو أعجب  
وأغرب والتي تستحق ما أجمع كثير من رفاقي  
العمر على وصفه بها ... حيث قيل :

« من الصعب وضع نظام ، أو تحديد  
دقيق لوصف توفيق الحكيم - فهو يبدو  
كالمسحر يبدل شخصية ذنابه ومفاهيمه  
بحيث أن كل كتاب جديد له يجدد الحاجة  
إلى دراسته من جديد ... ! وهذه بعض  
اعترافاته الأخيرة :

□ أزمة حسيان أن كنت  
لا أكتب في طفولتي ... أن لم  
أعش صباي وعشت أنني أن  
أحضر الشباب بسرعة إلى  
الكهولة ... وكنت في صباي  
أخذ دائما دور ومشاعر  
الشيخ .. أو أتقى منه لأهرب  
من دور الشاب ... !

واليوم والعمر يقترب من  
أخلاق ملهاته ولم أوراقه أحس  
أن الكناية لا تكشف صيا لم  
أعشه ... ولو قدر لي أن  
أعش حياتي من جديد لمشت  
كسل العمر كما يجب أن  
يعاش ... !

□ أنا مشعل صندوق  
مغلق ... صندوق خال من  
الزخرف والإشارة والإيهام  
ولا شيء فيه يلفت النظر ...  
كنت أفتي أن فقد لي يد امرأة  
عجة لا يبعها الإيهام الخارجى  
وتفتح الصندوق لتحصّل على  
ما فيه من كنوز في أحماق النفس  
والروح ... وفكرة التصادلية  
جاءتني من موقف خاص من  
نفسى - فالصنف الخارجى  
الذى يبدو على لا بد أن تعادله  
قوة أخرى داخلية ... ما أكثر  
الأفكار الكثيرة التي تبدأ بسيطة  
جداً ولا تبدأ بالنظريات والحكم  
الكبرى ... فالواقع عندى هو  
الذى يأتى بالنظرية وليست  
النظرية هي التي تأتى بالفكرة كما



وشغلى البحث عن الوسائل  
لإقامة توازن بين طرفي معادلة  
الحياة ... !

■ وبالنسبة للأجيال الشابة يعترف  
حكيمنا بخطأه والتقصير ... لأولئك  
الذين لا يملكون الاستدراك والتصحيح  
فيقول :

لا يخفى أن تظل رسالة  
القلم حبيسة الأوراق - تفعل  
فعلها البطيء إذا استطاعت في  
التفكير ، فكر الكاتب يجب  
أن يتسع ويشمل الواقع  
ويشلاص معه في لحم ودم  
الحياة .. وعلى سبيل المثال لقد  
فهمت فيها خاطئا فكرة اخلاق  
إسمي على مسرح وتصورته  
نوعا من التكريم كان يجب أن  
يحدث بعد موتى ... وفائق أن  
أحوله إلى تكريم حتى بأن أجعل  
المسرح الذي يحمل إسمي خلية  
فكر وفن ومدرسة صغيرة أدهو  
إليها الأدباء والشباب من عبي  
الفكر والفن والمسرحة وأقرأ  
معهم وأستمع إليهم وأعطيه  
ما أستطيع أن أعطيه وأجلس إلى  
المطلين وتتجاوز حول المسرحية  
التي يمثلونها ...

ولكن كما أهتم نفسي  
بالتقصير ألوم الشباب على  
تجملته وإنه ينظر إلى الثمرة في  
التخلة دون أن يمين النظر في  
المجهود الذي بذل من أجل  
الحصول على هذه الثمرة ..

■ ومن بين أجزاء حوار مطول مع  
حكيمنا - تطرق إلى الفن والسياسة والأدب  
والإنسان والمبادئ التي آمن بها وعاشها .  
وقفا أمام الفنون التي فرضت نفسها على  
العصر - فنون الصورة - السينما  
والتلفزيون - وعن العلاقة التي يجب أن  
تكون بين الكاتب وبينها قال :

الكلمة هي الكاتب ،  
والكاتب الحقيقي لا يرى  
ولا يسمع إنما يقرأ ، فالكاتب  
في قلمه تتجلى كل قوته - أما  
المرئيات والسمعية فيجب أن  
تبني لكتاب السيناريو لأنه  
يكتبها بهدف أن تتجسد في  
رواية .

## مكتبة قواد



■ وعن روايته « عودة الروح » - وقد  
كتبها في الأصل تحت عنوان « ديب الروح »  
على أن تكون من ثلاثة أجزاء - يبدأ الجزء  
الأول يحمل عنوان « في التراب » وينتهي  
بجزء ثالث بعنوان « نحو السلام » .

ويبدو أنه استنفد دعوته إلى ضرورة  
وحدة كل أجزاء الروح المصرية - اقتصاديا  
وسياسيا - واجتماعيا وفكريا في كل واحد .  
في الجزء الوحيد الذي أصدره من الثلاثية  
وهو عودة الروح - بالإضافة إلى أنه بعد  
سفره إلى أوروبا بدأ يبيح عن هوية أكثر  
رحابة للعصفور القادم من الشرق . وهي  
هويته وجنوره العربية في مواجهة الصدمة  
الأوروبية . وهو يرى أن « عسن » في عودة  
الروح كان مصريا خالصا - وقضيته تدور في  
حدود مصريته - ولكنه لما سافر واصطدام  
بالحضارة الغربية أصبح عصفورا ينتمي إلى  
الشرق كله ويحتاج إلى بحث كل قواه الروحية  
والنفسية والعقلية ليتثبت بها في مواجهة كل  
التيارات القادمة من الغرب .. !

■ ولا ينتهي أبدا قلقه عن علاقة الفن  
بالواقع .. وتعود هواجسه عن جدوى كل  
ما كتب تردده ... ويقول في فجأة :

- تعرفي ... لو كان عندي  
الملايين ماذا كنت أفعل بها ... ؟  
كنت أكتب جامعات وافتحت  
مستشفيات ... و ... و ...  
وكل ما يحول أفكارى إلى حياة  
حقيقية ... إن الفكر يظل  
ناقصا بلا أدوات تمسك  
تحقيقه .

وتذكرني هواجس حكيمنا بما كتبه  
سيمون دي بوفوار عن الأيام الأخيرة  
لسارت .. قالت : « انه كان مزعزا من  
جدوى كل ما كتب ... وتبقى لو أحرق

كتبه ونزل إلى الطلبة ومشي في مظاهراتهم  
وشارك في أعمال إيجابية . »

■ وما زال .. وسيظل السير في مدينة  
العجائب المتشعبة بشرا تسمى تسويق  
الحكيم .. أو مازال السير في دروب عقل  
حكيمنا يقود إلى عشرات من علامات  
الاستفهام حول الفن والفنان ويقدم جانبا  
من التفسير لهذه الذهنية التي سيطرت على  
فكره وفنه ووضعت في الأسر جانب المشاعر  
وينض العاطفة ... وهو يقول :

إننى اعتبر المعقربة  
جنونا .. ولا أسمى نفسى فنانا  
لأنى مع الأصف الشهيد لم  
أسمع الجنون أن يبلغ مداه لا في  
حياتى الشخصية ولا في حياتى  
الفكرية .. لأنى احكمت دائما  
إلى عقل وحكمت قراراته -  
وهذا يضع الفن - فالفن  
جنون .. والفنان يلزمه على  
الأقل - القليل من الجنون -  
فيا لا يحمله العقل .. يحمله  
الجنون ...

إن حكيمنا بهذا الرأي  
يستكمل أو يؤكد رأيا ذكره من  
قبل :

« ما المجنون في بعض  
الأحيان إلا فنان أحفظ يومه  
لنفسه وعاش فيه وحده ..  
وما الفنان في بعض الأحيان إلا  
جنون استطاع أن يفرض وهمه  
على الناس وأن يجعلهم يحبون  
هذا الوهم - ولو خرج الفنان  
من جنونه لإنتهى أمره - بينما  
لو خرج المجنون من مستشفى  
الأمراض العقلية شفى وفرح به  
الناس - ولو خرج الفنان من  
جنونه - فليأنه وإنه إليه  
راجعون . »

○

وهكذا شكنا حكيمنا العظيم من عقله  
الذي جنى على عواطفه ومشاعره .. وشكنا  
من فكره الذي جنى على واقع وواقعه ...  
■ وهكذا نحن ... وحتى لو كنا  
« الحكيم » فلن نرضى .

■ وهكذا الفنان ... وحتى لو كان  
« الحكيم » أيضا ... فلن يرضى  
أبدا ... لأن الأفضل دائما هو ما لم يأت  
بعد



توفيق الحكيم الذي عاصر أربعة أجيال من بناء النهضة المصرية على صعيد الفكر والأدب والفن . تعرض على مدى حياته الحافلة ، للعديد من الانتقادات التي وجهها اليه معاصروه وأبنائه وأحفاده ، وقد ظل صامداً عملاقاً بكتاباته تجاه كل هذه الموجات النقدية المتلاحقة .

أما الآن . . . وقد رحل « الحكيم » عنا . . . كيف يرى « ورثته » هذا الصرح الشامخ بعد وفاته ؟

لقد اختارت مجلة « القاهرة » اثنين من عمالقة الأدب والفكر في مصر ، عميد الرواية العربية « نجيب محفوظ » والمفكر الكبير « د. لويس عوض » ليس لأنها من أقرب الناس إلى أدبه فكمه فحسب بل ولنفسه أيضاً بالإضافة إلى كونها في مقدمة القادرين على رؤية الحكيم فكراً وأدباً وفناً بحكم انتمائهما للجيل التالي على جيل الحكيم . . . وهو الجيل الذي أقام صرح الثقافة المصرية الحديثة على دعائم توفيق الحكيم وطه حسين وسلامة موسى وأحمد أمين وعباس العقاد وغيرهم .

## الحكيم في رأي نجيب محفوظ ولويس عوض

عصام عبد الله

○ كان « الحكيم » شكاكاً في النظام (المستقر أو المتغير) ،  
ولكن أحد الذين وقفوا ضد « النازية » ، بوضوح  
وحزم ...

تجد أن الأسرة تلعب لمقابلة رجال  
الدين طلباً للنصيحة ، من هنا  
يدخلك ديستوفسكي في أضواء عالم  
رجال الدين ويعرض عليك  
وبإسهاب عاداتهم وتقاليدهم ، كأنه  
يقص عليك رواية خاصة عن  
الكنيسة ورجالها ، داخل روايته  
الأصلية ، ثم تكشف في النهاية أن  
روايته عن رجال الدين ليست لها  
علاقة بالرواية الأصلية ! فرجال  
الدين قدموا النصيحة للعائلة التي  
سوف تخرج عنها وترى نتائجها .

فهل تستطيع القول بأن ما قلناه  
« ديستوفسكي » بخصوص رجال الدين  
خروجاً ؟ هذا من الممكن أن يقال ، لو أن  
ديستوفسكي كان كاتباً متوسط الحال ،  
ويكون ذلك سبباً وجهياً لرفض روايته .  
لكن عبقرية ديستوفسكي وسحر روايته  
جعلها - رغم الخروج الظاهر فيها - من  
أعظم الروايات التي كتبت في العالم . لذلك  
أكرر ما قلته في البداية . . . أن الجديد في  
العمل الفني هو الفنان ، والفنان في رأي  
أهم من المحافظة على أية تقليد أو  
تقاليد . . . وأنا أسأل القارئ : ما هي  
القواعد في الرواية ؟

ليست هناك قواعد سابقة لفن الرواية ،  
ولكن هناك « أساليب » كتب بها الأدباء ،  
وكان لها تأثير جمالي خاص . فالرواية عملية  
سحرية من البداية وحتى النهاية . . . ويصح  
أن نجدها مضبوطة وبحكمة ، وكل الشروط  
التي تفتقرها في بناء الشخصيات ، وفي  
الحبكة ، وفي التعبير الفني . . . كأنها تطبق  
قواعد حرفية ؛ لكنك تجدتها ثقيلة ومرفوضة  
لأن ليس بها أي سحر خاص . ومن هنا كان  
الحكيم فناناً ساحراً من الطراز الأول ، وكل  
شيء وضع يده فيه كان ينشئ منه سحراً .

■ هل تقصد بـ « السحر » لغة الحكيم  
وأسلوبه الفني ؟

● نعم . . . فالأسئلة السابقة يطرحها على  
الحكيم كانت أساليبهم تجمع بين التراث

ورغم أن « عودة الروح » فيها  
مسرحة بقدر ما فيها من رواية ،  
ورغم أن فيها ما يشبه المقالات ،  
وأشياء رغم خروجها على أشياء كثيرة  
في الفن الروائي . . . رغم كل  
هذا . . . كان لها امتياز وسحر  
يخصها وحدها ، جعلها تفرض  
روحها على عالم الرواية ككل . فقد  
كان تأثيرها في جيلنا عميقاً جداً ،  
ويصح أن نقول عنها . . . أنها  
ملهمتنا الأخيرة ، أو المدونة التي  
نشأت في كنفها ونخرج منها .

■ يرى بعض النقاد أن أهم ما يميز  
رواية « عودة الروح » هي فكرها ،  
لكنها « فنياً » ليست في مستوى  
الأعمال الرائدة ؟ فما رأيك ؟

● قد يقول النقاد ما يشاؤون . .  
أنا أقرب إلى المسرحية منها إلى  
الرواية ، أو أنها « فنياً » كذلك . .  
وكذا . . . إلخ . فليكن ! هذه  
رواية كتبها مسرحي قبل كل شيء ،  
وهذا ليس عيباً ، لأن الشيء الجديد  
في أي صمغ فني ، في رأيي  
الشخصي ، هو الفنان نفسه ، فحين  
يكون للفنان سحر خاص به ، لا بد  
وإن يغفل عن أي شيء آخر .  
وأعرب مثلاً عن ذلك بـ « الأخوة  
ديستوفسكي » و « الأخوة  
كارامازوف » . . . في هذه الرواية



د. طه حسين

#### ■ اد نجيب محفوظ :

■ إذا أردنا أن نؤرخ للرواية  
المصرية الحديثة . . . فإن نضع  
« عودة الروح » للرأس الكبير  
« توفيق الحكيم » ؟

● . . . إن ما قرأناه من  
روايات ، قبل توفيق الحكيم ، في  
أدبنا العربي الحديث ، كان « حديث  
عيسى بن هشام » للموليحي ،  
« زينب » لمحمد حسين هيكل ،  
« فتاة غسان » لجورجي زيدان ،  
« قبله المملوك » لمحمد فريد أبو  
حديد ، وبعض ما ألفه طه حسين ،  
والخارج من روايات .

هذه روايات لها قيمتها وتأثيرها  
بالتأكيد . . . لكن حين قرأنا « عودة  
الروح » لتوفيق الحكيم ، شعرنا بأننا  
انتقلنا من مرحلة إلى مرحلة جديدة ،  
ومن مجال إلى مجال آخر . فقد كان  
لمودة الروح سحر وجاذبية خاصة ،  
ذكرنا تماماً بالسحر الذي وجدناه في  
بعض الروائع المسرحية ، مثل  
« الحروب والسلام » لتولستوي ،  
« البؤساء » لفكتور هوجو ،  
« فاوست » لجوته .

والمعاصرة في بنية وأحاطة، مثل أسلوب « محمد حسين هيكل »، « طه حسين » وه العقاد ... إلى آخر هؤلاء الرواد، لكن الحكيم ظهر بلغة جديدة، أفضل أن أسميها لغة توفيق الحكيم .. لأنها لغة خاصة به وحده، لم يسبق إليها أحد فأسلوب الحكيم هو أسلوب الحكيم .. ولغة الحكيم هي لغته .. عذبة وبسيطة وسلسلة ومصرية، ومع كل هذا هي إينة شرعية للتراث العربي .. وقد تجلت هذه اللغة في « الحوار » فقد كان رحمه الله يجد سعادته في الحوار، وكل مسرحه تلمسه في الحوار .. في أحاديثه .. في كتاباته .. وكل ما تذكر لرواياته « حوار » ويبدو أنه خلق ليكون مسرحياً قبل كل شيء .

■ « الأسطورة » عند الحكيم .. إلى أي درجة تنجح في توظيفها توظيفا معاصرا ؟

● كان الحكيم يمتاز بذكاء نادر وثقافة موسوعية مكنته من التقاط الجزئيات التي قد لا يفتيه كثيرون إليها سواء في التراث أو التاريخ أو الحياة، فمثلاً تجده في مسرحية « أهل الكهف » يصور لك الناس الذين خرجوا من الكهف فاستشفوا أن عملهم ليست متداولة .. هذه أسطورة قديمة، وبذكورة في القرآن، ومعروفة لنا جميعاً .. لكن الحكيم التقطها ليخاطب بها مصر الحديثة .. ووظفها توظيفا معاصرا، لأن عينه كانت دائما على الحاضر .. حتى أن « إيزيس » انقلبت عنه إلى ما يشبه ثورة شعبية .. وأيضاً « السلطان الحائر » .. رغم أنها حادثة تاريخية صغيرة إلا أن الحكيم استطاع أن يستخرج منها معنى من أجل اللعاب وأبلغها .. وأنا شخصياً اعتبرها في قمة ومقدمة مسرحياته، ويصح أن نضعها عنواناً للمسرح الحديث .

لقد كان الحكيم من جيل موسوعي، أثرى الحياة الثقافية والأدبية والفنية بأعطائه أمثلة في كل شيء، وحتى تخصص كان للفن كله، مسرح .. رواية .. قصة قصيرة، لكن كان عليه أن يستمر بعد عناه الرحلة في بيته .. في المسرح .. ولن ننسى للحكيم أنه الكاتب الأول الذي جعل الدولة تحترم الفن والأدب وتخصص لها ما يسمى « بالترغ » .

لقد عاش الحكيم لغته أولاً وأخيراً، وكان أي شيء في الحياة بعد ذلك ثانوي، وفي خدمة هذا الفن .. فكان الفن حياته، وحياته هي الفن .

الأمم في عهد الحكيم المطلق وفي عهد الحرية الفاسدة .. .

— أليست مسرحية « السلطان الحائر » التي كتبها « الحكيم » عام ١٩٥٩ ونشرت عام ١٩٦٠ - أي قبل المؤتمر الوطني للقوى الشعبية المناقشة الثاني في مايو ١٩٦٢ - تمثل وعياً استباقياً ( في جزء منها ) لما دار في المؤتمر ؟

● إن « السلطان الحائر » عمل أدبي صعب، أنه من وجهة نظري، لا يناقش الشكالية العلاقة بين الفكر والسياسة فحسب ولكنه يطعن في شرعية عبد الناصر .. هذا السلطان الحائر بين الفكر والسياسة .

فهناك فتوى في المسرحية بأنه سلطان غير شرعي، لأنه لا يستطيع أن يصير ملكاً إلا إذا بيع في السوق .

واعتقد أن ربط هذا العمل الأدبي بمصر المماليك، ثم جعل السيدة التي اشترته « غانية » لكن فاضلة، له علاقة مباشرة في الطعن في شرعية عبد الناصر . لكن « الحكيم » استطاع « تليق » حل يفضي الشرعية على عبد الناصر في نهاية الأمر، لأنه إذا لم يفعل ذلك .. لكان الرجل الذي قلده « قلادة النيل » أعقله بلا تردد .

ويبدو أن الحكيم قد وجد مخرجاً لاضفاء الشرعية على الحاكم، لأنه كان يحلم بزواج السيف من الفكر، أو حسب المفهوم الأفلاطوني « الفيلسوف الملك، أو الملك الفيلسوف » .

هذه الفكرة كانت منتشرة في أوروبا في الثلاثينيات من هذا القرن نتيجة لمحنة الديمقراطية الأوربية، وقد ظهرت هذه التشنجات الفكرية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية؛ وقد ذهب « الحكيم » إلى باريس في ذلك الحين، وعاصر هذا الأحساس المسيطر على المثقفين الأوربيين بأن الديمقراطية نظام مهلهل، ويحتاج إلى ترفيع كثير .

وأنا شخصياً قبلت هذه النماذج حين سافرت إلى باريس عام ( ١٩٣٧ )، وقد سكنت في نفس البنايسون السذي كان « سانت أكرزوياري » نزيلاً فيه، وهناك قابلت أحد سفراء فرنسا وهو بول موران « عضو الأكاديمية الفرنسية الآن » وقد كان يؤمن أشد إيمان بـ « بريون »، واندثقت جداً من ذلك لأنني قد عرفت من قراءتي لكتب الثورة الفرنسية أن هذه العناصر

## ٢ - د. لويس عوض .

■ في كتابكم « أفتحة الناصرية السبعة - مناقشة توفيق الحكيم ومحمد حسنين هيكل - ذكرت في ختامك التقديري [ ص ٥٥ ] لكتاب الراحل توفيق الحكيم « عودة الوعى » ما يلي « لم يكن هناك » وعي مفقود كما يقول توفيق الحكيم طوال عهد الثورة، وإنما كان هناك وعي كامل بكل ما كان يجري، وموافقة بالهر أو بالإيمان على كل ما كان يجري . فإذا كانت هناك آمال خائبة في عهد الناصر ونظامه فالآلام لم تحب لفقدان الوعى، ولكن للحسابات الحافظة التي تكثر عادة وتعاظم في حياة



جوته

أن تعطي نوعاً من القداسة للشعب . وهي فكرة فاشية قائمة على « فوكس بوبولي » أي « صوت الشعب » .

فهناك طريقتان في الحكم الدكتاتوري ، إما أن تلجأ إلى هذه الجماهير ، وإما أن تلجأ إلى الصغرة .

وكان الحكمين من دهاءة حكم « الصغرة » ، ولذلك كان مشرباً أشد الراحة مع حشليات « الأحرار الدستوريين » ، وكان صديقاً حسيماً لأحد باشا عبد الغفار . . . وطبعاً الجبل الحالي لا عرف الكثير عنه ، ولذلك سأقتبس عليك هذه الواقعة لتعرف أن هناك أشياء كثيرة ، غاية في الأهمية والخطورة وللأسف لم يتبته إليها أحد . . . في عام ١٩٢٨ قامت دكتاتورية « محمد محمود » ودعى في الخفية « تلا » جمع غير ، ورخط خطبة مشهورة وقال « نحن أبناء البيوتات ، نحن نشبه النبلاء الانجليز الذين قيدها الملك « جون » بالجانكاترا !

هذه الأشياء يجب أن نفتش فيها ، لأن الأحرار الدستوريين هم الذين وضعوا دستور ١٩٢٣ ، وهم الذين دعروا إلى الديمقراطية وأبدوها ، ولكن الديمقراطية الأرستقراطية ، المنظمة ، التي فيها « أرسطو » معلقاً للأستكندر . فالأخير يمثل السيف ، وأرسطو يمثل « الفكر » .

فالحكيم رحمه الله كان يأس إلى هذا النوع من التفكير ، وفي وقت من الأوقات كان « طه حسين » نفسه يؤمن بهذه الفكرة ، قبل أن ينضم إلى السوفسد ، و« العقاد » أيضاً بعد أن خرج من الرفقة

الذين وقفوا ضد « النازية » بوضوح وحزم . . فمن يقرأ « سلطان الظلام » لتوفيق الحكيم ، يجد أنها « انجيل » ضد النازية وأيضاً « نداهم الشهر » للمفكرين ، الذي نشرته جريدة « المصري » عام ١٩٣٨ أن يقفوا صفاً واحداً ضد النازي . . . هذه الأمور غاية في الأهمية ، ويجب أن نفتش فيها الآن . فالحكيم اشكالية كبيرة ، حلها عندي ، أنه كان شكاكاً في النظام الحزبي ، ويظهر هذا بشكل أوضح في هجومه على الأحزاب في كتابه « شجرة الحكم » ، حتى أنه سمي « الثورة » بـ « العاصفة المباركة » ولم يقل « الثورة » لأن هذه الكلمة كان القانون يعاقب عليها آنذاك ، حتى أن أحد قادتها البارزين « محمد نقيب » سماها بـ « الحركة » لأن هذه الفترة كانت تحت الحكم الملكي ، بل لقد ذهب الحكيم إلى أبعد من ذلك حين قال « إن الملكية والجمهورية تصلحان إطاراً لهذه العاصفة المباركة » !

■ أين دور الشعب في فكر الحكيم ، وما هي وظيفته ؟

● الذي يدخل هذا عند الحكيم ، نظريته « الكل في واحد » ، فالكل عنده يعيش في الواحد ، والإنسان لا يجد نفسه إلا من خلال اندماج الكل في واحد . فثبات الحكيم لم يكن شعبياً لأنه قبل « الثورة » كانت الفتات أو الشرائع التي تريد الحكم المطلق في البلد تنقسم إلى قسمين : الأول من « السرميتالية » مثل « كريمة ثابت » و« صدفى » ، القسم الثاني كان من قادة الرعاع ( ولا أحب أن أذكر أسماء ) ، وهم في جملة واحدة ، الذين يؤمنون بأن صوت الله من صوت الشعب ، وصوت الشعب من صوت الله . وهذه هي كلمة موسوليني التي كان يسميها « فوكس بوبولي » ، فوكس داي ، أي صوت الشعب من صوت الله . وهذه كانت الطريقة الوحيدة التي تستطيع بها اقناع شخص ليس لديه إيمان بالشعب ،

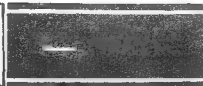
انقرضت منذ زمن طويل . فالحكيم ترى في هذا المناخ السائد آنذاك وتأثر به ، لكنه لم يلجأ إلى الحل على الطريقة النازية الألمانية ، نظراً لتربيته في فرنسا بلد العفالية والحريّة . أما الممانعة في ذلك الوقت وفلسفاتها المعتمدة على اللاوعي والعنف والطريقة الجبرمانية فلم يتأثر بها الحكيم . ولا يعني هذا أن الحكيم كان مؤمناً بالديمقراطية ، لقد كان شكاكاً في النظام الديمقراطي ولكن على الطريقة الفرنسية .

■ اعتقد أن « مصر » في تلك الفترة لم تكن بعيدة كل البعد عن هذه التيارات الفكرية المعتمدة . . . فهل كان للحكيم دور - بعد عودته من فرنسا - في بلورة اتجاه فكري معين في المجتمع المصري ؟

● المناخ في مصر عام ( ١٩٣٨ ) كان فيه أيضاً شيئاً من هذا ، ولكن على الطريقة الألمانية النازية ، والفاشية على طريقة موسوليني ، لدرجة أن هناك ناس كانوا يجدون بعض الأفراد . وقد نشأ الضباط الأحرار أنفسهم في ظل هذا المناخ الفكري ، في فترة « مصر الفتاة » وهزيم المصري . في هذه الفترة . . تبلورت الحلول النازية الفاشية في بعض شرائع المجتمع المصري ، لأن الأغلبية من المصريين كانوا دائماً و« فدين » ، وإذا أعطيت الفكر والفلسفة لفلول الحزب الوطني آنذاك ، فظهرت هذه الحركات التي تدعو إلى النازية .

لقد كان الحكيم متعلماً متعلماً جيداً ، ومتقناً ثقافة إنسانية حقيقية ، فحين ثار على الفكرة الديمقراطية ، لم يثر عليها بنفس الطريقة ، بل ثار عليها بالطريقة الفرنسية المشبعة بالعقلانية وبعب الحرية أيضاً ، ولكن في نهاية الأمر كان الحكيم يدعو إلى حكم « الصغرة » .

وهنا يجب أن نتنبه إلى أن « الحكيم » كان شكاكاً في النظام الديمقراطي ، ولكن أحد



سوف نراه فيها بعد وذلك عندما اشترك الحكيم مع محمد كريم في اعداد السيناريو لفيلم رصاصة في القلب عام ١٩٤٤ عن إحدى مسرحيات الكاتب . وقد اعتبر سعد توفيق هذا الفيلم أحد أهم مائة فيلم مصري تم انتاجها بين عاسي ١٩٢٦ - ١٩٦٩ . ومن السيناريو المكتوب يتضح أنه قد وضع عينه على أن الفيلم مصنوع من أجل النجم الأورحد محمد عبد الوهاب ، الذي عليه أن يغني وتغبطه الحسان ، ويتمتع بخفة دم وحضور ، سواء مع الموظفين الذين يأتون إلى مكتبه ، سعيًا لمقابلة سعادة الوزير الذي يعمل سكرتيرًا له . . أو مع الداتئين الذين يطاردونه دائمًا خاصة في أول الشهر . أو حتى مع نادل البار الذي يستدين منه دائمًا . وبإلطبع مع الحسان اللاق يطاردنه على طريقة هارون الرشيد رغم أنه القلس دائمًا . وأخيرًا تلك الحناء صاحبة « الجلاس » التي شاهدها في أحد المحلات فقام بها كي يقاها فيها بعد أن خطبته ابن عمه الطيب الذي ينشد فيها المثل قبل الانثى . .

وهذا الموظف محسن موجود دائمًا أمام المتفرج لا يبعد عنه يغني له عشرات الأغاني . ويغبطه النساء دائمًا . . يطاردنه داخل شقته . . ويتصلن به في الهاتف . وخاصة في حفل عيد الميلاد الذي يذهب إليه .

ولولا وجود محمد عبد الوهاب بحضوره وخفة الظل ما حصل الفيلم على كل هذا النجاح الذي ناله ولكان صورة مكررة لعشرات الأفلام التي تم انتاجها في هذه السنوات والتي تعتمد على قصة حب تربط بين اثنين يعوقها عائق لا يلبث أن يتعد عن الطريق كي يفوز كل من الطرفين بالآخر . .

والتمناج التي وصفها توفيق الحكيم في هذا الفيلم مكررة . وبإلغة البساطة - ان لم نقل الساذجة - مثل الطيب أو الخطيب الذي يتمتع ببلاهة وتحلف . ولا ينفذ عاشقًا بالرة . ويردد بين وقت وآخر أنه يسعى لثروة خطبته . .

ورغم أن سنوات الأربعينيات والخمسينيات كانت هي قمة العطاء الأدبي عند توفيق الحكيم والتي بلغ فيها أوج شهرته . الا أن السينما قد تجاهلت أعماله طوال ستة عشر عامًا كي تعود في عام ١٩٦٠ مع فيلم « الرباط المقدس » والذي أخرجه محمود ذو الفقار وهو أحد الذين أعجبا

## توفيق الحكيم والسينما

عشرة أفلام ونصف هي الحصيلة السينمائية التي قدمت لتوفيق الحكيم من خلال أعماله الأدبائية المبدئية في المسرح والرواية والقصة القصيرة والسيناريو . . وإذا شئت الدقة فانه يمكن القول أن العدد الحقيقي يقل عن ذلك بكثير . . ربما بنمائية تقريباً . . حيث أن أغلب هذه الأفلام لم يلق أى نجاح فني أو جماهيري . . ويبقى السؤال المتأردوما : هل أدب توفيق الحكيم مصنوع من أجل القراءة وحدها . . وأنه لم يصنع للتمثيل سواء فوق خشبة المسرح أو على الشاشة . .

فلاشك أن السينما قد راحت إبان حياة الكاتب الطويلة تبحث في أروقة أعماله . . علها تجد نصاً يناسب السينما خلال ثلاثة وأربعين عاماً هي طول العمر الذي تعاملت فيه السينما مع الحكيم . . وراحت هذه السينما تقربل أعماله الواحد تلو الآخر فلم يبق فوق السطح سوى مآزياته . . ثم راح الزمن نفسه يغربل هذه الأعمال التي لن يبقى منها سوى فيلم أو اثنين على أكثر تقدير . .

إنذ ، فالسينما لم تضيف شيئاً لأدب توفيق الحكيم . ولكنها أساءت إلى صورة أدبه ، وأفقلت للكثير من هوية هذه الأفلام معتتها . خاصة أن أغلب الذين عملوا في أدب توفيق الحكيم من المخرجين الذين ينتمون إلى الدرجة الثانية . وقد ساعد أغلبهم في أن يفقد روح الحكيم ونصه ذلك السحر الذي يتمتع به .

لم تكن البداية التي بدأت بها العلاقة بين أدب الحكيم والسينما رديئة إلى الحد الذي

لماذا نلت تجربة أفلام  
أعمال توفيق الحكيم في السينما  
الطيب والساذج والهاور الأدبية



بكتابات الحكيم وقدم له ثلاثة أفلام فيا بعد ..

« والرباط المقلص » هي إحدى الروايات التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٤ ولها تأثير رواية تاليس لاناول فرانس حول الراهب الذي يسقط في غواية امرأة تأتي إلى عرابه . والراهب هنا كاتب اسمه الكاتب براهب الفكر يعيش محاسراً بكتبه ومؤلفاته . يرندى الكاسكيت ويمسك القلم . يجيد استخدام الحجة . لا يعرف النساء .. ولا يسمى لاتصال بأحد .. هذا الراهب فاجأً بدخول امرأة عليه - أدت الدور - المطربة صباح - وهي تمتلك من الحسن والدلال ما يمكنها أن تحطم عليه كل معبده . وأن تذيب كل تردده . فيصبح رجلاً حسياً تغير أحاسسه الجسدي لئيل الفكرى ، والمرأة هنا متزوجة من رجل دائم السفر عنها . تعيش في ملالة . وتسعى إلى مشغل فراغها مع هذا الرجل . فتجعل منه أضحوكة . وتسقط مهابته .. وقبل أن تقطع الرباط القدس بينها وبين زوجها وتسقط في الرزيلة . فانها تعود إلى بيتها بعد أن تضرب المفكر بزجاجة حجر .. لقد سقط الرجل .. أما المرأة فقد فلتت منه .. وذلك عكس ما حدث في رواية أننا تول فرانس حيث أن تاليس خاتبة مهنتها اسقاط الرجال في أحقادها .

وقد شاهدت هذا الفيلم منذ سبعة وعشرين عاماً . وأذكر أن السينما التي شاهدتها بها كانت مزدهرة بالصغار في مثل سني .. ولا استطيع أن اتكهن بتأثره على الجمهور الأكبر سناً .. فهو أحد الأفلام التي قليلاً ما يتحدث عنها النقاد السينمائيين في أفلامهم .

بعد ثلاثة أعوام من « الرباط المقدس » عاد محمود ذوالفقار مرة أخرى إلى أدب توفيق الحكيم ليستبين بروايته « الأبدى الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ أي عقب قيام الثورة .. وقد حشد المخرج لفيلمه كل عوامل النجاح . فهناك أكثر من خمسة نجوم كبار هم صباح وأحمد مظهر وصالح ذوالفقار ومريم فخر الدين وليلى طاهر . بالإضافة إلى ضخامة الإنتاج واستخدام عنصر الألوان في فترة لم تكن فيها الألوان سائقة . كما استغرقت مدة عرض الفيلم أكثر من ١٥٠ دقيقة . ويبدو الفيلم حول « البرنس » الذي يقم في قصره الكبير والذي لا يسي إلى التلألئ مع المجتمع من حوله بعد التغير الذي أحدثته ثورة يوليو .. فقد



توفيق الحكيم

تم سحب الكثير من مخصصاته المالية . وأصبح القصر خالاً إلا منه . فقد هجر الخدم بعد أن أصبح أكثر عصية وقلماً . كما تركه أخته الوحيدة كى تزوج من مهندس يمتلك ورشة سيارات يراه البرنس صاحب أبلى قدرة مطلقة بشحم وعادم السيارات . ويعيش البرنس في ملالة تدفعه إلى الخروج في بعض الأحيان من عزته وربما بحثاً عن شيء يأكله على طريقة لصومس الليل فيتعرف على أحد لفتنزين الماطلين على قاعة الطريق وهو مثله انسان خامل لا يعمل ولا يجهد مايناب الشهادة الجامعية « السلية » التي حصل عليها . وتلعب الابنة دوراً كبيراً في أن تفسر أباهما . وتسعى أن تخرجه من قوقعته المحبوس فيها دوماً والمصنوعة جدرانها من كبرياء زائف وحقائق مضغومة .. ومن خلال قصة حب تربط بين صديقة لابنته وبين البرنس يتغير الرجل . فيمسك القلم ليزرع حديقة قصره التي كم اشتاكت إلى الاهتمام . فتصبح اليد الناعمة خشنة كما يرى المخرج . وربما لهذا السبب قوبل الفيلم بسخرية شديدة عندما عرض عام ١٩٦٤ في مهرجان برلين . هذه الأبدى الخشنة تتمثل فيها بعدد في الإرشاد السباحي . فيقوم بإرشاد السائحون إلى معالم بلده وخاصة تلك التي حققتها الثورة . مثله برج القاهرة « وبعض الجاني البيضاء المطلقة على بحر النيل ..

أما التجربة الثالثة التي قلمها محمود ذوالفقار لتوفيق الحكيم فهي فيلم « الخروج من الجنة » عام ١٩٦٧ وهو مأخوذ عن مسرحية قصيرة بنفس الاسم نشرت إلى

جانب مسرحيات أخرى في كتاب صدر قبل ذلك بثلاثين عاماً . ويمكن أن نستعين هنا ببعض مآكيب عن هذا الفيلم دون أدنى تعليق منا فقد كتب سمير فريد في كتابه « العالم من عين الكاميرا » متسائلاً : « ماذا فعلوا بالحكيم أو ماذا فعل حق هم يقدموا قصته على هذا النحو أوليفترا اسمه بقصة مثل هذه ؟ » إن « الخروج من الجنة » قصة عجيبة غريبة في حدثها الملودرامي الفج . فنحن أمام زوجة ثرى يورى الغناء ، وهذه الزوجة تريد أن يعمل لأن العمل - على حد تعبيرها حياة . ولأن عمل زوجها يجعله يعطى « عبقريته للناس ولا يسجنها في حدود الحواصلي ، ولأنها تؤمن بأن العبقري لا تتجلب إلا في الحرمات لذلك فهي من شدة حبها له توهمه أنها لاجيه حتى يطلقها ، ولكن يتأكد تماماً من ذلك تزوج من غيره ، وهنا تنفجر العبقري ثم ينتهي الفيلم .

وتسائل الكاتب في مكان آخر مرة ثانية : « ما معنى حاجة الجماهير إلى عبقري الماطلين بالوراثة ، هذه الحاجة المطردة نحو اللزوة طوال الفيلم إلى أن يتحقق المراد مسامحة من الموقوف أن يكون تعبيراً عن العقلية البرجوازية المتخلفة التي تحكم السينمائيين القدامى » وحول هذا الفيلم أيضاً وأفلام أخرى مثله أكد سعد الدين توفيق في كتابه « قصة السينما في مصر » أن : « هذه الأفلام مخاض سيرة ما يجب أن تكون عليها السينما في مجتمع اشتراكي ، إذ أنها كانت بعيدة جداً عن مشكلات حقيقية أو عن تصوير حياة الشعب في الستينات . وإنما كانت تقليداً للأفلام الروائية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، أفلام الصالونات ، وحفلات الرقص ، والمشاهد الجنسية الصارخة ! »

من نفس نوعية الأفلام قلمت السينما خلال تلك السنوات فيلمين مأخوذين عن توفيق الحكيم وهي « ليلة الزفاف » لمسرى بركات . و « طريد الفريوس » لفطين عبد الوهاب . وقد عرض عام ١٩٦٥ ، كلاهما مأخوذين من قصتين قصيرتين نشرت في مجموعة قصصية تحمل عنوان « ليلة الزفاف » .. وفي الفيلم الذي أخرجه بركات نرى نفس القصة الساذجة التي سمعت أحياناً لتتبدلها عن أدب توفيق الحكيم فهناك فتاة لاهية . تحب زميلاً لها أقرب إليها . وعندما ترفض عليها أسرتها أن تزوج من أحد الأطباء أصدقاء الأسرة تعطل ليلة الزفاف أن توبخ له بأنها تزوجت

عن غير رغبة . وأنها تحب رجلاً آخر . وبطريقة الجتلتمان بقر الزوج الذي لم يمتأ بليلة الزفاف أن يشرح لزوجته فرصة الانفصال وأن يتراكم الزمن اختيار لحظة السطاق . . فيحيشان في سرسرين منفصلين . ويحاول الزوج بأسلوبه كجتلتمان أن يفتح الفتاة أنه أفضل من هذا الذي أحبه وبالفعل فإن الزوجة تتحول من الشاب اللاه الذي أحبه وتجه إلى زوجها الذي يعيش معها ليلة زفاف متأخرة . .

وحكاية هذا الجتلتمان الذي يضحى بكرامته ومصلحته من أجل امرأة . حتى وإن لم يكن يجمع بينهما قصة قد تكورت مئات المرات في السينما ومن أبرزها تلك الحكاية التي قدمها فرانك كابرأ عام ١٩٣٤ في فيلم « حدث ذات ليلة » . . والواضح أن بركات كان يضع عينيه على هذه الحكايات الماثلة وهو ينقل قصة الحكيم لسينما وهي التي لا تزيد عن ثلاث صفحات لا أكثر .

أما فكرة «أصوصة» طريد الفرسود» فهي أيضا فكرة قديمة سبق أن قدمتها السينما عام ١٩٤٣ في فيلم يحمل اسم « حضور السيد جوردان كنيها جان بول سارتر في سياريو السينما في عام ١٩٤٧ يحمل اسم « انتهت اللعبة » . وفي حضور السيد جوردان صعد هذا الأخير إلى السيار بعد ثمانه فيكتشف أن السيار أخطلت وأن مرعد صومعه لم يحن بعد . لذا تم إعادته مرة أخرى إلى الأرض ليكتشف في شخص مات لتوه قتل مسموما فيجد نفسه في مسئوليات جديدة إزاء زوجته وسكرتيره . ويموت فيصعد ثم يعود مرة أخرى . .

هذا الجدولة الطريفة قلمتها السينما مرارا . منها في فيلم « الرافضة » أخرجه الكسندر هال عام ١٩٤٧ . وفي أدينا العربي قدمها يوسف السباعي في كتابه « البحث عن جسد » و « نائب عزرائيل » . . وتطور أحداثها فلم نطيق عبد الوهاب حول الشيخ عليش رجل الكرامات الذي يصعد إلى السيار . وعند حسابه يفاجأ بأن ميزان شره يوازى ما فعله من خير وإنه ليس من أهل الجنة أو أهل النار . لذا تقرر السيار إعادته مرة أخرى مثليا حدث للسيد جوردان فيقوم في أول الأمر بدور أفاق قرواد يتولى رعاية مجموعة من العمارات ويرتزق من خلال مهنة البغاء . . وفي إحدى الممارك في البار الذي يعمل به يصاب بحرج يجعله يتبته إلى صوابه . فيقيم في أحد الأحياء الشعبية

ويتغير سلوكه حيث يصبح إنساناً معتدلاً يمارس الخير . ويدافع عن الحق . ويموت في إحدى الممارك الشرسة التي جابه فيها الشر . . ويصعد مرة أخرى إلى السيار وبدلاً من كلمة « النهاية » التقليدية نرى تسأل : إلى أين ؟ .

ومثلاً تأثر الحكيم في أكثر أعماله بالفكر العالي . . من بجماليون إلى تاليس وقيامه بصياغتها من جديد من خلال منظوره الخاص قام بصياغة أسطوره الدكتور قاوست في « المرأة التي غلبت الشيطان » . . وفي هذا العمل حول الكاتب الدكتور قاوست وهو الرجل الواسع القضيي الخير والنشر الطامع في جمال الفتاة التي يقبل من أجل الحصول عليها أن يتعاقد مع الشيطان مستوفيلس . حول الكاتب قاوست إلى امرأة تدعى شفيقة امرأة ديمية مشوهة جاءت من الريف لتعمل في منزل إحدى الرافضات والتي تعاملها بقسوة وسخرية . وفي بيت غدومتها تقابل صحفيا يدعى محمود فتجبه وتصاب بالفيرة في ليلة زفافه من محلة مشهورة فتقلدها بكوب الشراب عما يدفع بالعريس أن يطرد خارج المنزل . ونجد شفيقة نفسها في الصحراء تبكي وتقرر الانتحار . إلا أن أدهم يظهر لها ويغيرها أنه سليل أسرة أليس وإنه يمكنه أن يساعدها وأن يلبي رغباتها طوال عشر سنوات مقابل أن يتمكن من روحها لتكون تابعة له بعد عشر سنوات . فتتحوّل شفيقة إلى « امرأة » الأرملة اللبونية العائسة من الولايات المتحدة . وتأخذ في الانتقام ممن سخرؤا منها . . . حيث تدفع الصحفي للانتحار



برلتي عبد الحميد

والمثلة إلى الجنون . وبعد مرور السنوات العشر تكون قد تابت إلى بارزها . . وحجت إلى بيته . وعندما يدخل الشيطان عليها ليستلم روحها إلى ملكة الشر تحرق نيران أيمانها . .

في عام ١٩٧٦ حاول المخرج عاطف سالم استعادة بعض الامجاد التي افتقدها فسعى إلى تقديم قصة « العرش الحادي » لترويق الحكيم . ورغم أن مصطفى عزم هو الذي كتب سيناريو هذا الفيلم إلا أنه لم يخرج عن الأفكار التقليدية التي تمثل بها السينما المصرية وهي تدور هنا - حول لحظة شك عابرة أحس بها رجل يغير امرأة مع أخرى . وقد جاءت هذه اللحظة قبل طور شديد بين الزوجين اللذين ربطتهما قبل الزواج حب وتقاهم . . لكن متطلبات الحياة للبيت تدفع إلى دب الخلاف فيها بينهما . . فهي مدرسة تعيش على هامش المجتمع تركب المواصلات العادية وتعاين من اللذين يلتصقون خلفها أو من ورائع البعض الكريمة في المواصلات . وسعياً وراء تحسين ظروفها تملأ البيت بتلايم يأتون من أجل تلقى بعض الدروس الخصوصية . كما أنها تضغط على زوجها كي يوافق طلبات المتبع السينمائي الذي يريد قصة « عرائقه » يلهم بها مشاعر الجماهير . . وسعياً للهروب من هذه الضغوط النفسية يجد الزوج نفسه في أحضان امرأة أخرى متزوجة ترد له أن كل زوجة يمكنها أن تكون زوجها عندما تجد الفرصة سانحة . . هذه العبارة تتردد في أذنيه فيشك في زوجته ويراقبها . . ويكتشف أن ليس كل النساء مثل فيفي . .

في عام ١٩٨٠ قدمت فائق حمامة تجربة جديدة حين قامت بعرض أربعة قصص من المسلسل التلفزيوني الذي أنتجته « حكاية وراء كل باب » لسعيد مزروق سينمائي . وكان من بين هذا المسلسل ثلاثة قصص لترويق الحكيم إلا أن الفيلم السينمائي لم يضم سوى قصتين فقط منها هما : « أريد أن أقتل » و « الثابتة المحترمة » . . وقصص المسلسل جميعها عبارة عن حوار يتبادلته شخصان أو ثلاثة على الأثاث في غرف مغلقة حول الماضي والحاضر . . ففي « أريد أن أقتل » تدخل امرأة على جاريا وقد حملت مسدسا بين يديها تهددها أنها مصابة بحالة عصابية تدفعها أن تقتل أي شخص يقابلها . وعلى الزوجين أن يجترا من بينهما من يموت . . وقبل أن تدخل سهام على الزوجين كانا يتبادلان أحل كلمات الحب





لنن حامة

فقد أخبر الزوج إمرأته أنه قد أنقذ من نفسه كي تستفيد زوجته عقب وفاته . لكن عند لحظة الاختيار يفضل لنفسه السلامة . أما الزوجة فتدعي أنها لا تود أن تموت لأنها حامل . ويزداد الموقف تعقيداً بدخول موقف التأمين الذي يصبح طرفاً ثالثاً في الاختيار وتطلق سهام مصاصتها « الفشنك » وتشرع بالارتياح ثم تخرج وهي تسمع الزوج يردد بأسى : لقد فلتتني .

وتعود الناجبة المحترمة .. إلى منزلها متأخرة لتفقد زوجها من ينظف البيت كما يجب .. وإن الأطفال لم ينموا . تحمله أن جلسته اليوم كانت حارة في المجلس حول موضوع حساس . ولجأة يلقى جرس الهاتف الذي يخبرها أن وزير الري سوف يزورها في الزيارة يطلب منها الوزير أن تستمع بانتباه لطيفة لزميلها الذي قدم استجواباً في المجلس كي يسحب استجوابه . ويخبرها أن ثمن هذه الإلتامسة هو ترقية زوجها المنسى في الدرجة الخامسة منذ عشر سنوات إلى الدرجة الثالثة لكنها ترفض وتخرج الوزير غاضباً مثيراً بين الناجبة وزوجها حواراً حول قيمة القيمة والمبادئ ..

لعل أهم تجربة في السينما المأخوذة عن توفيق الحكيم هي رواية « يوميات نائب في الأرياف » التي ظهرت مرتين في السينما في المرة الأولى كتب السيناريو المفرد فرج كي مجرجه « توفيق صالح » الذي التزم تماماً بالنص الأصلي . ويقول سمير فريد في كتابه

« سينما ٦٩ » : أن توفيق صالح قد برع في تقديم صورة واقعية صادقة للقرية المصرية وانماطها المختلفة ، ولعمل الشخصية التي لم يوفق في رسمها شخصية الشيخ عصفور ، فالواضح أنها تقوم بإضفاء طابع شعري يصل إلى حد الصوفية على سير الأحداث ، بينما بدت حل الشاشة مثيرة للغرابة أكثر من أي شيء آخر ..

وقد أرجع الكاتب أهمية الفيلم إلى عناصر خمس هي التكوين في استغلال الديكور والملابس والتصوير خارج الاستديو . ثم التقطيع ووحدة البناء في المشهد وليس في اللقطة ثم الاختيار الجيد للممثلين . وحلق إيقاع بطيء يعبر به عن الحياة في القرية .

أما رضا الطيار فيرى في كتابه « الرواية العربية في السينما » أن الفروق بين الرواية والفيلم سيطرة جدا . وأن الفيلم استغنى عن مواقف يصعب تنفيذها أو لا تخدمه كثيرا ، مثل ركوب الخيل في الطريق الذي لا تقطعه السيارة وسقوط النابغ عن قمره . وكذلك التفاصيل القاسية بشكل متعمد لما يجري في مستشفيات الريف يصعد أشباه المرضى وأدمغة الوق ..

أما نفس القصة فقد ظهرت في إطار فرعي من خلال فيلم « عصفور الشرق » ليوسف فرنسيس عام ١٩٨٥ . وهي تدور من خلال رؤية ذاتية للمخرج يوسف فرنسيس الذي حاول مزج مسيرة توفيق الحكيم من خلال روايته « يوميات نائب في الأرياف » و« عصفور من الشرق » . فهناك في عصرنا الحديث شاب معجب بتوفيق الحكيم ويريد أن يكرر تجربته الباريسية . فيسافر إلى العاصمة الفرنسية مرتدياً زياً اقرب إلى ملابس الحكيم في الثلاثينات فضلا عن الكاسكت . والشاب يعرف أن الكاتب توفيق الحكيم الحقيقي في المستشفى فيذهب إليه هناك حيث يبالغ ويصافحه . ثم يبدأ في إعادة تجربته ويقابل عاملة تذاكر يكرر معها نفس حكاية العصفور التي عاشها الحكيم . وعندما يعود إلى مصر يتم تعينه وكيل نيابة في الأرياف فيجدها فرصة للبحث عن ريم والشيخ عصفور والبحث عن سر مقتل قمر الدولة علوان . فتظهر ريم مرة أخرى . ويقضي سر موتها في مقبرتها فيقرر العودة مرة أخرى إلى المدينة ..

عشرة أفلام ونصف من أعمال توفيق الحكيم في حياته خلال ثلاثة وأربعين

عاما .. اللهم أن هناك ظاهرة عامة في السينما المصرية المأخوذة عن الأدب . وهي أن أغلب أعمال الأدباء المصورة سينمائيا يتم ذلك إبان حياتهم مثلا حدث مع علي أحمد باكثير ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار .. فهل يمكن أن تتكرر هذه الظاهرة مع توفيق الحكيم .. ويكون عمره السينمائي قد انتهى عند هذا الحد .. مجرد سؤال ..

## قائمة الأفلام المأخوذة عن أعمال توفيق الحكيم

١٩٤٤ : رصاصة في القلب (إخراج محمد كريم) تمثيل : محمد عبد الوهاب - راقية إبراهيم - سراج منير

١٩٦٠ : الرباط المقدس (إخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : صباح - عماد حمدي - صلاح ذو الفقار

١٩٦٣ : الأبدى الشاعسة (إخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : صباح - أحمد مظهر - صلاح ذو الفقار - مريم فخر الدين

١٩٦٥ : ليلة الزفاف (إخراج بركات) تمثيل : سعاد حسني - أحمد مظهر - حين رياض

١٩٦٦ : طريد القردوس (إخراج فاطن عبد الوهاب) تمثيل : فريد شوقي - سميرة أحمد

١٩٦٧ : الخروج من الجنة (إخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : فريد الأطرش - هند رستم - عادل امام

١٩٦٩ : يوميات نائب في الأرياف (إخراج توفيق صالح) : تمثيل : رواية أحمد عبد الحليم - توفيق الدقن

١٩٧٣ : المرأة التي غلبت الشيطان (إخراج يحيى العلمي) : تمثيل : نور الشريف - نعمت مختار - شمس البارودي

١٩٧٦ : الحش الحسادى (إخراج عاطف سالم) : تمثيل : محمود ياسين - برلتي عبد الحميد - محمد رضا

١٩٨٠ : حكاية ود كلا باب (إخراج سعيد مرزوق) : تمثيل : فنان حمامة - أحمد مظهر - أبو بكر عزت

١٩٨٥ : عصفور الشرق (إخراج يوسف فرنسيس) : تمثيل : سعاد حسني - نور الشريف - الزيات جارد



قصة

## قصة غير رسمية

### كمال مرسي

لاشك أنه يريد الخروج من الطابور بشرط حفظ مكانه فيه ، فقد قصر حديثه على الواقفين خلفه ولم يبادل الواقفين أمامه أى حديث . ولاشك كذلك أنه يريد التوجه إلى المقهى راجياً البدء فى بيع أكياس الأرز الذى أصابته فى الأيام الأخيرة أزمة حادة ، أرادت الحكومة بحسن نية أن تقضى عليها . لاشك فى ذلك ، فقد انقضت على ميعاد فتح الجمعية فترات طويلة ممتلئة تحت تلك الشمس المحرقة . . . وأكبرت الرجل حين رأته يخرج فعلاً من الطابور ويتجه إلى المقهى . . .

كان موظفو الجمعية يتجاذبون — بعد انتهائهم من الإفطار وشرب الشاي — أطراف حديث شيق على ما يبدو . . . عن أجور إضافية وعلاوات تشجيعية . . . ربما . . . بينما كان كبيرهم ما يزال يشد فى ثلثه واضح ، أنفاساً من الشيشة أمامه . .

فى استحياء توقف الرجل الخارج من الطابور عند مدخل المقهى . . . وفى استحياء أشد التقرب من أقرب موظفى الجمعية للمدخل . . . اتحنى إليه كأنه أراد أن يكون كلامه همساً أو كأنه أرادها انحناءة احترام ، وهو يشير إلى ساعة فى يده وإلى رأسه التى لفحتها سياط الشمس الملتبسة . . . هز موظف الجمعية كتفيه وأومأ برأسه إلى رئيسه المتلذذ بأنفاس الشيشة .

لدا شيء من الأحباط على الرجل الخارج من الطابور وهو ينظر إلى قطع الفحم المتهوج للمجهز فوق الشيشة . . . وإلى فقائيع الهواء وهى تتسابق فى الصعود إلى سطح الماء بالأنواء البللورى . . . وفى أذنيه الكركرة تكرر تبعاً فى رتابة ، لكنه كان يبدو مصراً على المضى فى فدائيه ومغامرته بالحديث إلى رئيس الجمعية . . . وما أن هم بالكلام معه حتى أشار إليه بطرف مبسم الشيشة أن يعود إلى مكانه فى الطابور وإلا لن يحصل على حبة أرز . . .

لم يكن يخطر ببال أن يحدث ما حدث . . . 11

ولورواه فى انسان ما صدقته قط ، فللمظلوم قد يفقد ، أحياناً ، صوابه حين يرى فداحة ما وقع عليه من ظلم ، أما الظالم فما عذره إذا ضييع صوابه . . .

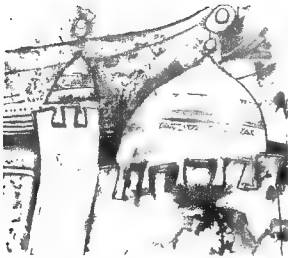
وبالرغم من أننى كنت أشاهد الحوادث من نافذة يبقى المظلة على الطريق . ولم أكن أنا أو زوجتى أو أحد من أولادى طرفاً فيه ، فقد شعرت بالغثيان والهوان ، وصراخ الناس يصم الأذان . . .

فى البداية كان كل شيء يسير فى مجراه الطبيعى المعتاد ككل يوم . . . شمس الصباح مشرقة فى توهج كأنها تنبئ بיום حار . . . والجمعية على الرغم من أبوابها المغلقة اصطفت أمامها طابور طويل . . . طابور من نوع جديد ليس فيه هؤلاء الذين نعرفهم جيداً . . . ( الدلالات ) محترفات الشراء من أجل إعادة البيع . . . طابور شاهدت نشأته منذ البداية . . .

جاء رجل عجوز أشيب الرأس يرتدى بدلة صيفية بنصف كم ، ومن مظهره يبدو أنه موظف على المعاش . وقف مباشرة بمفرده أمام باب الجمعية المغلق ، وما لبث أن أقبلت سيدة من ربات البيوت . . . تبادلت معه حديثاً قصيراً ثم . . . وقفت خلفه . . .

وتوافد الناس بعد ذلك . . . ذرافلت ووجدنا ، حتى صار طول الطابور خمسين متراً ، وما زالت أبواب الجمعية مغلقة كالأجفان أثقلها النعاس . . .

لم يكن موظفو الجمعية — وأنا أعرفهم شكلاً — قد انتهوا بعد ، من تناول إفطارهم وشرب الشاي فى المقهى المجاور لبيتى . ولأن بعض الواقفين فى الطابور يعرفونهم مثل فقد راح أحدهم يرمقهم بين حين وآخر فى صبر واستسلام منتظراً نهاية الاضطراب . . . ثم تملأ صبره فى النهاية فرأيتة يجاهد من يقفون خلفه مشيراً إلى المقهى بيده فى حركة حزينة يائسة . . .



حين ارتفعت الأجفان التي أثقلها النعاس وانفتحت أخيراً أبواب الجمعية ، تلاشت المسافات بين أفراد الطابور ... صاروا جسماً واحداً غريباً بعشرات من الأذرع ... يتلوى ويمينا ويساراً .. ربما لما من انضغاط أجزائه ، لكنه ظل مع ذلك طابوراً وإن كان من نوع جديد ليس فيه هؤلاء الدلالات .. وعندما بدأ طابور آخر للخرزينة يتشكل من الأفراد الأوائل التي انتهت وقتهم في طابور البنونات ، ظهرت حل الطابور الجديد بادرة مرض خبيث ... راح يستطيل بسرعة غير عادية وبدأ أن تمدده يكاد يقترب من طابور البنونات .. وأدركت حل الفور سر الورم الخبيث في الطابور الجديد ... كان موظف الخزانة منشغلاً برواية حكاية لزميل له .. ربما حكاية نكتة ... فقد استغرق في الضحك حتى دمعت عيناه .. وحين عادت الخزانة تلتهم نقود الطابور بدأ في الظهور طابور ثالث ، لاستلام الأرز ... وتردد في أعماقي .. سؤال حائر وحزين .. لماذا يعذبون الناس في ثلاثة طوابير ... ١٩



فجأة انشقت الأرض عن أمين شرطة .. لاشك جاء لتنظيم الطوابير .. . والحق يقال : أنها لم تكن في حاجة إلى تنظيم ، فهي حل الرغم من التواهي لما في بعض الأحيان لضغط أجزائها ما زالت طوابير ... ويحركات استعراضية راح أمين الشرطة ينتقل بين الطوابير الثلاثة .. . لكنه كان ( إنساناً ) فقد حرص على إلقاء تحية الصباح لكل من وقعت عليه عيناه .. بل قرنها بمصافحة باليد لكل من موظفي البنونات والخزانة والاستلام .. ١١

وحين أضحت الشمس الملتبته فوق الرؤوس تماماً ، استبان للناس في الطوابير الثلاثة أن أمين الشرطة لم يكن في مهمة رسمية ... اشترى لنفسه ثلاثة أكياس من الأرز وليس كيساً واحداً .. كبقية الخلق .. . وحتى هذه اللحظة كان كل شيء يسير في مجراه الطبيعي .. غير أن بعض المحشورين في الطوابير بدأوا يتنصرون حين رأوه يشتري لبعض معارفه أكياساً أخرى من الأرز ، فينصرفون بها في سهولة ويُسّر بينها هم منزعجون تحت تلك الشمس اللعينة المحرقة ، في طوابير تتلوى لما ولا تتقدم خطوة إلا بعد عنه طويل .. وكلما اتسعت المهمة غير الرسمية لأمين الشرطة اتسعت مساحة التلصص بين المحشورين في الطوابير ... ثم أخذ التلصص شكلاً آخر تماماً .. ازداد حشر الطوابير .. . التلصص تماماً اقتصاص الصدور بسلاسل الظهور .. لم يعد باستطاعة الطوابير التعبير عن انسحاقها بالتلوى ويمينا ويساراً ، فأى تعبير كهذا معناه فقدان الدور .. من ضيقه ولأن حوله تمحرج صوت رجل ..

— لا فائدة من الطابور ولا الصبر الطويل ، مدامت الحكاية كذا ترون ..

ومن آخر الطابور صاح ولد عن يلعبون الكرة في شارعنا :  
— الفرع هو الكوسة .. والكوسة هي الفرع .

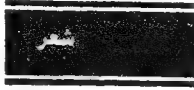
فجأة انكفأت على وجهها سيدة عتمة .. . انحسرتوبها عن فخذها وبالعافية الممت نفسها ثم سقط طفل من فوق صدر أمه تحت الأقدام ..

أحدث انكفاء المرأة وسقوط الطفل خلخلة في أجزاء الطابور .. تفكك التحام الأجساد وانفطرت أجزاء طابور الخزانة ثم تبعه باقي الطوابير .. . صارت كلها كتلة هلامية من البشر بلا حدود ثابتة يتغير شكلها كل طريقة عين .. ولا يميزها سوى عشرات الأذرع الخارجة منها .. المملودة نحو أبواب الجمعية .. كتلة بلا عقل ولا حتى أذن واحدة تصغي للتهديد بغلق الأبواب ما لم يتم بناء الطوابير من جديد ..

فجأة خرج رئيس الجمعية إلى الطريق وفي يده ( كبرياج ) ... . بضيقه من الجبال انهال به ضرباً بلا يميز على الناس وعلى التواهي الطيبة لحل أزمة الأرز .. . والناس — عادة — في كل الدنيا ، تحتمل الظلم حين لا يعرفون له سبباً أو مصلداً .. . حين لا يكون مجسداً في شيء محدود يعرفون أوله وآخره .. لكنهم الآن ، وقد التقى الظالم والمظلوم وجهها لوجه ، كيف احتملوا صراخ النسوة والأطفال وضرب السياط ... ١١٩

لماذا اكتفوا بالتهاب الجوبلعات الرجال ؟ .. ربما لم تأت اللحظة .. المحتومة كالموت .. اللحظة التي لا يحتملها أحد ولا ينقلع منها سوى الموت .. موت المظلوم أو موت الظالم .. صاحب الكبرياج ... ربما لم تأت بعد .. فأغلقت في وجهه المشهد نافلت ..

ورحت استجدي النوم في فراشي



## رؤى

محمود نسيم

فمرّ وأغنية ،  
وعاشقة تزيّن حلمها  
وتعدّ لحظتها المسائية

هذا أوان الصيف ،  
بعض من عصافير اقترين من التوافد ،  
رغبة في البوح ، ضوء مشرب بالظل ،  
توق غامض  
طرح الخضر على الشجر

فلهبّت أستبقى الصبايا الناصات لحلمهنّ ،  
رأيت أعراف الخيول تطوق القُبّ الرمادية  
فخرجت من جسد يماثلني ، غياباً في وجود البحر ،  
ممثلنا بأطياف الطيور الساحلية  
وبرغبة بيدى للهمس الدفيم ،  
خطوت أستحلي المرايا عن وجوه كنت قد شاهدها  
في الصحو ، فاتضح المكان . .  
وهذه ربيع خريفية

( هبات ) أتربة على العتبات ، أعمدة المصابيح القديمة ،  
غلّق نافذة ، غموض داخل ، وحشة في الليل . .  
غيبه غيمة ،

توق السماء إلى المطر  
ثم الطيور وقد تراءت فوق قبة صخرية ،  
فرأيت أعمدة رخامية



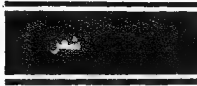
ومدينة مفتوحة للصيف ،  
وامرأة تبشرها الملائك باكمال جنيها الذهبى ،  
فامتلا الفضاء بخفق أجنحة ،  
وموسيقى ابتهالات طقوسية

لم أفهم الرمز المصوّر فى النقوش : علامتين لزهرة  
وحامتين ، وضارعين إلى الحفى ، وضاربين على  
الدفوف ،  
ونسج برديّة

فجلوت جسمي كله ،  
متناميا ، لامست حلياً . . .  
واقتربت وقد سمعت وشيش أصداف ،  
وصوت تلاطم الأمواج فى الخلجان  
ترتيل الرمال

زفيف ريح خارج الباب الموارب  
وانتهيت ، فما رأيت ، وقد تلاشى البحر ، إلا والمكان  
مُسكلاً  
نقشاً على حجر

فكسوت جسمي بالخضار من النبات ،  
ونمت حين انشق عن صمت الوجود  
وحط عند مدى البصر  
طير تطاير ثم رفّ على وتر ◆



## مرئض الصقر

### للشاعر الانجليزى تيدهيوز ترجمة : أسامة فرحات

نبذة عن الشاعر :

ولد تيدهيوز في يوركشاير عام ١٩٣٠ ، ويعد - هو « فيليب لاركين » - أحد اثنين من أهم الشعراء الانجليز الذين ظهروا منذ الحرب العالمية الثانية . وقد تميز بالقوة والأسلوب الجزل الذي قلده فيه الكثير من الشعراء الشباب .

وإذا كان « لاركين » هو شاعر الخمسينات فإن هيوز - بالتأكيد - هو شاعر الستينات والسبعينات . وقد كان متزوجاً بالشاعرة « سيلفيا بلاث » إلى أن انتحرت في عام ١٩٦٣ ، ويمكن استشفاف مدى تأثير كل منهما بالآخر من قراءة أعمالهما ، إذ تبدو قصائد سيلفيا الأخيرة وكأنها رجع لصدى القصائد العنيفة الأولى لهيوز .

ويشبه الشاعر الأمريكى « روبرت ليدل » قصائد هيوز عن الحيوانات « بالصاعقة » وبالفعل فالكثير منها يبدو وكأنه يشب فوق السطور مدفوعاً بقوة الطبيعة .

هذا ويصعب التنبؤ بطبيعة القصائد القادمة لهيوز ؛ إذ لا يوجد أحد من كتاب الشعر الانجليزى المعاصرين يتمتع بتلك الطاقة الكامنة لدى هيوز . وإن كلاً من مجموعته المسماة « الغراب » وترجمته لأوديب « سينيكيا » يجعلانه يقترب من التوفيق بين الشعر والدrama وهو أحد القضايا التي تشغل في هذه الآونة .

أجلسُ في أعلى الغابة  
مقموعة عيناى .  
لا أفعل شيئاً ،

الا حلم يراودنى بين الرأس  
المعقوفة والمنقلب .

أثناء النوم  
أندربُ للقتل المحكم  
أطعم .

موجُ الريح ، شموخُ الأشجار ،  
شعاعُ الشمس  
الكل يلائمنى ؛

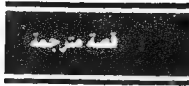
وجه الأرض لأهل كي أنفوس فيه .  
أقدامى تطبق فوق لحاء الأشجار الخشنة .  
الحلق بأكملة قد سخر لى ،  
كى ينمو غلب أو تنبت ريشة .  
والآن . .

أنشب أقدامى في هذا الحلق  
أو أهلى في الجو . . أقلبه بهدوء ،  
أقتل أن يحلولى . . فالكل مباح  
لا يوجد للسفسطة مكان عندى ؛  
تهجى قصصُ الأعناق

( أنشر أنصبة الموت )  
حيث طريق الطيران الأوحى لى  
- رأساً - عبر عظام الأحياء

الشمس ورائى  
لا شيء تغير منذ بدأت  
لا تسمح عينى بالتغيير ،  
وسأبقى الأشياء . . كيف أشاءة

◆ كيف أشاءة



# ليلة الأكاذيب

للكاتب الأمريكي دامون نيت  
ترجمة: حسن حسين شكرى

«هنا!»

برز وجل قصير متين البنية إلى المشهد، كان أحمر الوجنت، مقطب الجبين؛ ومن خلفه امرأة في عباءة بلون الجليد الأزرق. أتيا معا إلى وسط الشارع الممتد، تصافع الرجلان بالأبدى، وطقطقا بالأكتاف، تعانقت المراتان. «نحن أحياء - لقد ذهب الغزاة!»

«استعدوا - لنعد إلى أركتورس!»

«لقد نسونا!»

«نحن أحياء!»

وفي الوهج البنفسجي، كانت وجوههم متهلة الأسارير، وحيوهم يملؤها بريق، وأسنانهم تومض بالللمعان. طوحت المرأة المسماة لويز شعرها الأسود، شرعت أقدامها تتحرك على نغمات الموسيقى. «إنه أمر مدهش - لا أستطيع أن أفقد سائكة - لا بد أن أرقص!»

أمسكت يدي موراي، جذبته، وهو أخذ في الاعتراض، إلى رقصة «البولكا» البوهيمية المقعمة بالحوية، أخذًا يدوران هنا وهناك، يل في كل مكان، على أنغام الموسيقى، وفي هذه الأثناء، ضحكوا الإثنين الآخرين حتى صاحبا.

«آه، موراي - لو كان بوسمك أن ترى نفسك!»

«أبدأ»، هت الرجل القصير متين البنية، وهو يمسح وجهه بتدليل كبير مزين بقشوش. «أم أرقص طول حياتي مثل هذه الرقصة».

تملقت نلال الصحراء الداكنة فوق البلدة. بدأ المساء يلج النهار، والرياح تهب في رفق عبر المساحات المترامية. عزف صرصور أغنيته، شقت الظلام بمكان ما، تجاوزته إلى مكان آخر. شرعت الأضواء الأرجوانية في التوهج بطول الشوارع الملتوية الممتدة كأنها نيران إحدى الساحرات في المساء. غمرت الواجبهات الزائفة المائلة بإشراق خلأب، ملأت النوافذ الخالية والغرفة الساكنة المترية. تارجحت لافتة متجر إلى الوداء وإلى الأمام مزينة بابتهاج. طفت فوق الشوارع نسمة من الموسيقى. انطلقت كالصاروخ ضحكة رجل مجلجلة بالفرح.

خرجت إلى المشى الخشبي امرأة تتدوّم في تنورات مرصعة بالترتر. بدت نحيفة فارعة القوام، تجملت بالساحيق والذهب؛ شاحبة الوجه، ذهبية الشعر مثل ثيابها.

«كين! نادت. «أنت هنا!»

ظهر رجل تحت الرواق البعيد المنظر. كان لدن الجسم رشيقا، رابط الجأش كالقاتل. «لورنا! نحن أحياء - لقد ذهبوا!»

توجّض ضحكها منساباً إليه. «بالطبع! اليس هذا أمراً عجيباً؟»

توجه نحوها بخطوات لسيحة. «أين موراي؟ أين لويز؟»

«هنا!»

**المقدمة:** ترجمت هذه القصة من مجموعة القصص القصيرة - لأدب الخيال العلمي بعنوان: «الهجوم» التي تضم أربع عشرة قصة للكاتب: دامون نيت، والصادرة عن دار إسفير المحلولة للكتب، لندن سنة ١٩٦٩. وهو كاتب وناشر معروف، وأحد مؤسسي اتحاد كتاب قصص الخيال العلمي في أمريكا والمعرف (SFWA) سنة ١٩٦٥.

صمت الإثنين الآخران برهة : سكنت الموسيقى ، أنت  
الريح المنهملة وحدها إلى أول الشارع . « لكن تعالوا ! » قال  
موراي . « هذه ليلة يجدر أن نحتفي بها - لقد توصلنا إلى  
أماكن نذهب إليها ، وأشياء نعملها ، يا أصدقائي ! »

انجست النار من برج الكنيسة ، طفت شرارات حمراء  
على وجه الريح . كان كل طيف دودة من الضوء الأزرق .  
تسامعت الشموع الرومانية فوق الرؤوس في تزامم  
مهموس . ارتفعت الصواريخ ، لتنفجر في النجوم الساكنة ،  
تفاطرت خابية في السماء .

« هيا إلى برج المراقبة ! » صاحت لورنا .  
« قبل أن أنسى ، هل النييل ! » هتف موراي . جلجلت  
ضحكاتهم بأرجاء البلدة الهادئة .

نصبوا الروافع الرنانة تحت السلم .  
« كنت أعظم عالم في الدنيا » ، قال موراي ، وهو يطل على  
السطوح .

« وأنا ، كنت أعظم مغنية » قالت لورنا .  
« وأنا ، كنت أفضل ملاكم » .  
« وأنا ، كنت أغلى عامرة » .

« الآن ، نحن أربعة . . . » قال موراي ، غمَّ الصمت  
عليهم . طوقت الصحراء الخالية المظلمة البلدة كلها .

« في صحتنا ! » صاحت لويز ، وهي ترفع يديها زجاجة  
النييل .

« في صحتنا ! » شربوا وهم وقوف فوق السطوح ، دأبت  
الريح المظلمة شعورهم .

« لم يجب أن نكون أربعة ؟ » همست لورنا بأذن كين .  
« الأمر يبدو . . . »

« نحن أصدقاء من قديم » ، قال كين . « من ذا الذي يكون  
هناك غيرنا ؟ هل بوسعتك أن تصوّري العالم بدون موراي  
المعجوز - أو بدون لويز ؟ »

مست شعره . « لقد أحيتك على الدوام - حقاً » .  
« عرفت أنك أحيتني . وأعرف ذلك الآن ، يا لورنا . كل  
شيء على ما يرام .

أهفي حقاً أن الأمر الآن على ما يرام ، لأننا أحياء ، ألا  
تسمعين - أيها النجوم القاصية ، ألا تسمعين ؟ نحن  
أحياء ! »

رمرت الأصدا عبر الأسطح الساكنة ، تلاشت على حافة  
الصحراء .

« أربعة أشخاص من عدة بلايين » ، قال موراي ، وهو  
يزداد اقترباً ، « لآل أعرف أننا الأخيرون » .

« من الأفضل ألا نتحدث في هذا الأمر » ، علقت لويز .  
« لكننا جميعاً رأينا سفن الغزاة تطفو عبر السماء ، وهي  
تتحرق ، وتحترق . . . صفواً صفواً ، كأنها لا تفعل شيئاً سوى  
أن تطفو وتحترق . مستحيل أن يكون ثمة مخلوق آخر على قيد  
الحياة » .

« حسن ، إذن » ، قالت لويز ، وفي عينيها بريق ، « أربعة  
أشخاص يكفون ، أليس كذلك ؟ »

« عزيزي - التفت موراي نحوها قائلاً :  
« إذن ، دعنا نرقص - دعنا نفعل ! » صاحت لورنا .  
صدحت الموسيقى ، نبضت الأصوات فوق البرج كأنها شبح  
موجات طويلة متكررة .

جلجلت ضحكاتهم عبر الأرض اليساب ، تَدَوَّت  
أجسادهم التي لا تكل حول الأرضية . احتسوا جرعات كبيرة  
من النييل الأحمر ، لم يصيروا نمل ، غنوا ، لم يتوقفوا لحظة  
ليتنفسوا . تسلل الليل خلل الجبال ، ظهرت أول حافة من  
الفجر في الشرق .

توقفت الموسيقى ، غنت الصراخير النائية وحدها في  
الظلام . « أنا أشعر بالبرد » ، قالت لورنا ، « والجو هنا شديد  
البرودة . دعنا نهبط » .

« أربعة أشخاص من عدة بلايين » ، مهمم موراي ، وهم  
يهبطون من البرج .

« كيف يشعرون بالخنين إلينا ؟ » لا يمكنني أن أتذكر - لماذا  
كنا هنا ، نحن الأربعة ؟ » .







نظر كل إلى الآخر . رأيت لورنا كين ، وهو يتحول إلى ضباب وقيق شبه شفاف ؛ احترق نجم صباح في صدره . وعندما رأى نظريتها المجددة ، جسم يوحشية ، قال : «ها أنذا حقاً - أنا ، ها أنذا حقاً» ، ضرب صدره بقبضة يده ، لكنها لم تحدث صوتاً .

«أنا أحلم بكم جميعاً» ، قالت لورنا بجمود . «أنا أزعج . أن تلك السيارة - لابد أنها سياري ، حاولت أن أتبع ، جزت الصحراء ، تحطمت» . لكن صوتها كان رقيقاً ، اشتعل فيها ضوء الصباح ؛ كما لو كانت مصنوعة من ورق :

«أجميعهم صوتي ؟ أجميعهم موتي ؟» قال صوت موراي الحزين . كان رمادياً كالذخائن ، مثل باقي الآخرين . تدافعوا ، طفوا تجاه النصب التذكاري .

التفوا جميعاً حول الجسد المسدد خارج الحطام . وكنت أعظم عالم في الدنيا ، قال صوت موراي ، وهو أخذ في الخفوت .

«كنت أعظم ملاكم» . دوى صوت كين ، وهو يتلاشى . «كنت أغلى عاهرة - أتبعث صوت واهن ، شرع ينجو حل وجه الريح .

«كنت أعظم مغنية - عشتخت همهمة بميلدة في السكون .

تلاشى الأربعة جميعاً . بقي ثمة شخص واحد ممداً - كان شاباً نحيلاً هامد الجف ، غطى الدم سترته ، التوى وجهه الواهن إلى أعلى ناظراً إلى النجوم . فكرة أخيرة ، تتوارى : أما أنا - فلم أك شيئاً على الإطلاق» ◆

«لقد أجبرنا» ، قال كين .

«نعم» في الليل» ، قالت لويز . «والقراءة أعلى الألق - أنا أتذكر .»

لقد جثنا عبر الصحراء ، ثم - ذاع صوتها بعيداً . «لا أستطيع أن أتذكر أي شيء آخر» ، قالت لورنا . «لا . كان حلماً ليس إلا ، بل ظلاماً ، حتى صحوها» . «لكننا أحياء - ماذا يحدث ؟ إننا أحياء . . . .» . «افترضى أنهم ماتوا جميعاً» ، نجتم موراي . «الكوكب كله ميت من زمن قريب» . «لا نتحدث عنه» .

«لا ، بل فكر في الموت المحاجمين بالألوف والملايين ، الليل بطوله - هل يحلمون ؟» . «لا نتحدث عن هذا» .

«لا ، هل بوسمهم أن يحلموا ؟ دون أي تدخل من الأحياء ، ليبدروهم - شيء متمش من هذا القليل ، الموت وحدهم . يحلمون بالألوف ، يليهم الوحيد الآخرين» . ارتجفت لورنا . صاحت : «كايوس» .

«نعم» . أوما موراي يمتف . «شيء فظيع - حسن أننا لسنا هناك ، وأن الصحراء حتميتنا . كل هؤلاء الموت من البشر يحلمون بحرية بعد صبر طويل ، تكاثرت الأحلام فجاءه حلم يتداخل في حلم ، ثياب تمزق ثياباً إرباً إرباً : ليلة أخيرة رهيبة لبلايين الموت» .

كانوا صامتين ، يتصورون الأصوات المضطربة فيها وراء الجبال . أنا كنت أعظم . . . . كان يوسمي أن أفزو . . . . عبد الرجال جالئ . . . . أنا . . . . كنت ملكاً . . . . لا . . . . إسمعى أنا . . . . إسمعى !

إرتمسوا . قالت لورنا ، «لم نحن ذاهبون إلى هذا الطريق ؟» .

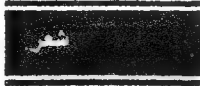
وإلى الأمام ، في ساحة البلدة ، كان ثمة سيارة مقلوبة بجانب نصب تذكاري للحرب ، من حديد قديم . بدا غطاء محرك السيارة عجمداً ، وزجاجةها الأمامي مهشأ متناثراً ، ووجهة هامة نصفها داخل السيارة ، ونصفها خارجها .

«رأيتها من البرج» ، قال موراي مفزوعاً . «ولا ندعنا تقترب أكثر من ذلك» .

«لا ، لابد لنا أن تقترب ، ألا تفهمين ؟ الليل ولى تقريباً» .

كانت التياران الأرجوانية الحلابة أعملة في التلاشي من الشارع كله . وضوء الشرق شارعاً في الظهور .

«هل هو واحد منا ؟» هس كين . «أقرب البعض من البعض ، احتسبوا في الفجر البارد . «أينما ؟» .



## ملح الانتظار

### درويش الأسيوطي

أراك سلوت كاساق  
ملولاً إذ صفا وردك ؟

\*\*\*

أنا يا فتني السراء ما جفت يناعي  
ومفتون أنا بالبحر في عينيك  
بالإبحار مرتحلأ وراء مرافئ الذكرى  
وأحلم بالشطوط الأمن متجعجا  
وفي دؤامة السحر الذي ينساب  
بين شواطئ الأهداب متسعا  
فأسبح في عباب الشوق  
نحو برازخ الإلهام  
ممتطيا جواد الشمر  
مفتيقا بأغنية ربيعيه  
فتدغمي جبال الثلج  
أفقد كل أشرعي  
وأوراقى وأقلامى وأمتعي  
وتزيل في الشفاه الحلم  
أغنيق الرمادية .

\*\*\*

ومفتون أنا بالسمه السكري  
على شفتيك ، بالنوار  
رغم مواسم الريح الجنوبيه  
فمازالت على خديك في عيني سوسنة  
وفي شفتيك عتابة  
تجادل مفردات البوح

تقول حبيبي : جفت  
ينابيع الهوى عندك  
فها أصبحت تذكرني بشعرك ؟  
أم ترى ردك  
عن البحر الذي تهواه  
في عيني ما ردك



والأفصاح ، وثأبه  
وتأهى رغم غُفَبِ الريح  
رغم مواسم الإحصار أن تَنْبِلُ  
وتبقى في دروب العشق  
والأشعار ليلابه  
وتقتلع الرياحُ الهوجُ  
أسوارى وأبنيقى ..  
مفاعيل وقافيقى  
وأغنيق الرماديه ..

\*\*\*

ومفتون أنا بالليل  
منسدلاً على كفى  
ومنسكباً على وديانك المرمز  
ونحت جناح ذاك الليل  
تولد أجمل الأتمار  
ينبت عودنا الأخضرُ  
فنسكب في مراقدنا مواجدنا  
يضوع المسك والعنبر  
وأشرب من عيون الليل  
فوق (وسائد) اللقيا  
ولا أسكر ..

\*\*\*

لمعدرة ،  
شطوط الحلم في عيني مقفرةٌ وغتلةُ  
وكل مواسمى عطشُ  
وكل الأرض موجلةُ  
وكل ملايس مزق وميتلةُ  
ويقتلى امتداد الليل في دربي  
ظلام الليل لا يخفى معرفتنا  
ولا تكفى مرارتنا  
بحارُ الشهيد والسكرُ  
فيهرب من فمي شعري  
عن العتاب والمرمرُ  
عن الأتمار والبُلُور والعنبرُ  
ويبقى في فمي  
ملحُ انتظار الصبح والذلةُ ◆





## من تغريبة الصغير | هـ

### محمد كشيك

أنحرفت إلى وسط الجسر ، وبدأت أعدو مبتعدا عن منطقة  
« الهيش » ، في خيالي ، تتحرك رؤوس كثيرة ، لأفاج سامة ،  
تخرج من تحت زاحفة لتسد الطرقي .

حين بلغت سور الماء ، قلت : « لقد وصلت الآن »  
وطلمت - حذرا - الدرجات الحجرية رأيت حوض المياه  
الدائري الواسع ، وتذكرت حكايات الغرقى الذين راحوا  
بداخله ، أسرعت الخطو ، محاولا عدم النظر إلى أسفل ،  
ورحلت اتفصيل صورا باهتة لرجل الذي  
سأقبله .....

في الناحية الأخرى ، بعد أن عبرت سور الماء ، كان المكان  
يبدو فسيحا ، واسعا ، ومن كل ناحية امتدت صفوف طويلة  
من قوالب الطين التي لم تجف بعد ، ومن بعيد ارتفع صوت  
ماكينة الخلط ، بجوارها انتشرت أكوام التراب ، كما سارت  
عربات بصناديق وإطارات تجرها الحمير ، وبالقرب من  
القمائن ازدحم عدد كبير من الأنفار ينحنون تحت ثقل الواح  
الخشب الطويلة ، المشدودة إلى اكتافهم ورقابهم بيسور من  
الجلد ، محملة لآخرها بالطوب الأحمر .....

قلت : « يجب أن أسأل الآن » ، وذهبت مباشرة إلى  
أحدهم ، كلمته طويلا حتى عرف ما أريده ، فقال : « أبو  
سته » وأشار بيده إلى فوق .

كان الرجل الذي أشار إليه قاعدا تحت ظل شجرة ، يقضي  
حاجة ، انتظرت إلى أن انتهى ، ثم ذهبت إليه ، وسألته عن  
« الحاج »

- قال : الحاج الكبير

- قلت : نعم

- قال : تعال ورائي

أمسكت بالصرّة جيدا ، وأنا أعبر جذع النخلة المفلوق ،  
الذي يفصل بين جانبي المصرف الكبير . كانت الشبورة  
كثيفة ، حتى أنه لم يعد بالإمكان الرؤية إلا على بعد خطوات  
حيث مالت بيوت الطين المسقوفة بالحطب والمخلفات القديمة ،  
على بعضها .

قلت : « سأطلع الجسر » ، ثم أمضى ناحية البحر ، حيث  
يوجد السور العالي ، الذي يمتد بداخل الماء . بعدها أكون عند  
القمائن .

مضى الوقت بسرعة شديدة ، بينما اتجهت الشمس القوية  
إلى وسط السماء ، تصاعد الصهيد من التراب الساخن ،  
وبدأت النار تمسك بالقدم . كنت أمشي حافي القدمين أمسك  
« بالصرّة » في يدي ، بينما راح التراب الكاوي يلسع ويلسع .  
كنت أتفّز في الهواء ، أركض هنا وهناك مثل فأر ملدوغ ،  
محاولاً - قدر الإمكان - الارتفاع عن الأرض لأطول فترة ممكنة .  
حينما ظهرت ( النشعابة ) من بعيد ، جريت حتى وصلت إلى  
هناك ، دفنت قدمي في الرمال المبللة ، شعرت براحة عميقة ،  
ونشوة تتغلغل في الأعماق القلقة .

- كانت نباتات الحلفا في كل مكان ، تطلع كثيفة ، عالية ،  
لا يمكنك أن ترى من خلالها - سوى المذاخن البعيدة ، التي  
إنتسخت من عند القمة ، بالسبخان ، والسواد .

لما سمعت الصغبر المتقطع ، نظرت إلى أسفل ، حيث يطلع  
« الهيش » فأريت أفعى صغيرة ، منقطعة سوداء . حاولت خائفا  
أن ابتعد عن المكان ، حينما لمحت العشرات تخرج من فتحات  
المجبر ، أسفل الجسر ، آتية إلى النباتات الكثيفة حيث  
الظل - تفرّد ملتفة حول نفسها ، وتبدأ في الفحيح .

مشيت معه في طرق متداخلة ، عبر صفوف قوالب الطوب التي لم تجف بعد ، لم أقدر أن أحاذيه ، فكنت أجرى وراءه .  
 راح يسألني - دون أن يلتفت - في موضوعات كثيرة ، لم أكن أعرف عنها شيئا ، فكان يغمغم ، ويسرع بالمخاطبة إلى الأمام .  
 رحت أدهس الطوب التي ، محاولاً اللحاق به ، حتى وصلنا إلى تل مرتفع ، فبدأ الصعود في ببطء ومشقة ، حين انتهينا ، أخذنا نهبط المنحدر بسرعة شديدة .....

كانت المياه تمتد إلى ما لا نهاية ومراكب عديدة محملة بالتراب تجتمع راسيه على الشاطئ ، والأنفار - مثل النحل - يطلعون وينزلون على السقالات الخشبية ، يعملون على اكتشافهم المقاطع ، مليئة بالتراب ، يدلقونه في أماكن محددة ، فيرفع أكواما فوق أكوام .

قال الرجل وهو يتعد : « إيق أنت هنا » وذهبا إلى إحدى المراكب الجانبية ، طلع - عبر السقالة - إلى فوق ، وراح مباشرة إلى مؤخرة المركب ، حيث استمر يتكلم مع أحدهم مدة طويلة ، مشيرا بيده إلى حيث أقف ، ثم قفل راجعا ، يتبعه الرجل الآخر .

أشار الآخر إلى الرجل الذي جاء معي ، فذهب على الفور وها هو الآن يقف أمامي ، رجلا ضخما طليق اللحية ، يلبس العباءة ، ويرتدي جلبابا من الصوف ، وخض أسود اللون .

- سألني بصوته الأجش : ماذا تريد ؟

- أبى يسلم عليك

- أبوك

- نعم

- من أبوك ؟

- الحاج كشيخ

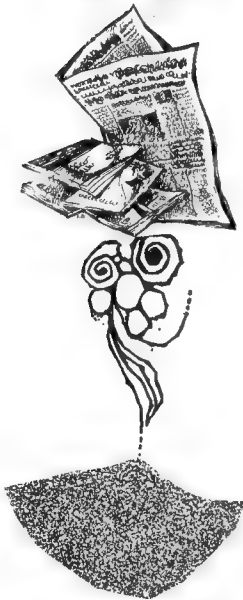
- وماذا يريد أبوك ؟

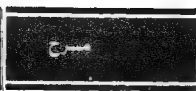
- الأمانة

حينها نطق بالكلمة ، انقلب وجهه ، وغاصت إبتسامته الكاحلة ، نادى أحد الرجال وهمس إليه بضع كلمات ، هز الرجل رأسه عدة مرات ، ثم التفت إلى حيث إقترب بناحي ، رميت « بالصرمة » على الأرض ، ورحت أعدو بكل فوق صاعدا المنحدر الترابي .

- قف يا ولدي لا تخف

كانت أقدامى تغوص في التراب الناعم ، فأنزعتها بقوة وأواصل الصعود ، كان الرجل هو الآخر يصعد ورائي محاولا اللحاق بي ، حين بدأت أدوخ ، راحت صفوف الطوب الممتدة إلى ما لا نهاية تغيم . ومن بين الشقوق الضيقة ظلت رؤوس صغيرة راحت تتحرك في الهواء ، ثم بدأت الثعابين تخرج زاحفة من كل مكان لتسد الطريق ◆





## — الأم شجاعة في مسرح البورج —

وتعرض حالياً مسرحية الأم شجاعة وأولادها على مسرح البورج بفيينا ، من إخراج « كريستوف شروت » ، وتقوم بدور الأم شجاعة المثلة النمساوية « اليزابيث أورت » . . . وقد استفاد هذا العرض من النموذج المسرحي الذي قدم للمسرحية في المسرح النمساوي نقلًا عن بريشت .

وتعتبر بعض التغيرات الجديدة ، التي أدخلت على النص في مجال الإخراج المسرحي والموسيقى تغييرات لا تذكر ، فقد استعملت المساحات الكبيرة الفارغة على خشبة المسرح ، كما استخدم القصر الدائري في منتصف الخشبة والستائر الخلفية والجانبية ونفس تصميم موديل عربة الأم شجاعة وانزال ستائر بين المشهد والآخر يكتب عليها تلخيص لمضمون المشهد الذي يل . . وقد حاولت « اليزابيث أورت » بدور الأم شجاعة تقليد هيلينا فيجل في أداء الدور وإن كانت لا تصل إلى مستوى هيلينا وقدرتها الإبداعية في الأداء .

ولم يختلف جو الموسيقى العام ، الذي قدم الحان الأغاني الشعبية عنها في النموذج المسرحي لبريشت والذي قدم عام ١٩٤٩ بفرقة الهرلينز إيساميل الذي كوربا بريشت عام ١٩٤٨ . . وقد كانت تستخدم الإضاءة في فصل المشهد السابق عن المشهد الذي سوف يليه من طريق ( بلاك أوت ) كما كان يشترك في ذلك نزول ستارة من أعلى يكتب عليها الوقت ومكان الحدث في جملتين أو ثلاث . . وكان المخرج يوظف أداء الأغنيات الشعبية على المسرح بشكل تعبيرى والباترونيم لإعطاء خلفية عن أحداث الأغنية مثلاً حدث في أغنية أيليف في تصوير سرقته للثرائين .

## — التمثيل في المسرحية —

لم يحسبوا المشغلون أداء الأدوار ، من خلال المفهوم السائد في تفسير نظرية بريشت حرياً ، من خلال وقوفهم خلف الدور دون الإحساس به ، ولكنهم في الواقع — اتبعوا طريقة ستانيسلافسكي في الإحساس بالدور ، وكانت طريقة العرض نفسها طريقة ملحمية ، من نقل الحدث الدراسي من خلال تكتيك ملحمي ، يمثل في استخدام الإضاءة والستائر بين المشهد والآخر ، استخدام الأغاني والباترونيم وغيرها ، وكل هذا مما يعيد الممثل عن الالتصاق بالشخصية التصاقاً كبيراً في بعض

وقد رشعت في بادئ الأمر المثلة « بولا فيسل » لتمثيل دور « الأم شجاعة » ، ولكن قامت بالدور المسئلة « دوروتيانف » - ( بولا فيسل هي أم المثلة اليزابيث أورت التي تقوم بتمثيل دور الأم شجاعة حالياً على مسرح البورج بفيينا ) - وكان عرض مسرحية الأم شجاعة لبرنولت بريشت عام ١٩٦٣ له أثر كبير في تقديم بريشت فيها بعد في المسرح النمساوي بسهولة ، حيث كان المخرج عمل « بريشت » شديداً في التما ، ولم يكن يعترف به سوى قلة قليلة من المثقفين . . فلكي يخرج عرض فرقة مسرح الفولكس ( الشعب ) إلى النور مر بصراع وجوار حاد بين المفضي بريشت ومؤيديه حيث كان يعرض السؤال الدائم : هل يجب أن نسمح بعرض أفكار بريشت في النمسا ؟ !

ولكن نجاح العرض وتأييد الصحافة له ، مرور أعمال بريشت في المسرح النمساوي والتي قدمت فيها بعد بكترة ، على أيدي تلامذته من أمثال كوني هاتز ماير في مسرح الكوميديا تثن بفيينا وغيره في المدن النمساوية الأخرى .

فقد عرضت نفس المسرحية على مسرح ( لانتس تياتر ) بيلينز من إخراج « هارولد بيتش » الذي عمل من قبل مع بريشت في مسرحية الأم شجاعة بميونيخ ، وقد نقل بيتش النموذج المسرحي أيضاً في إخراجها للمسرحية .

كان أول عرض مسرحي يقدم لمسرحية الأم شجاعة وأولادها ، هو عرض ليوبولد ليندبرج عام ١٩٤١ على مسرح شاولشيل هاوس بزيورخ : وقد استضاف مسرح يوسف شتاين بفيينا الفرقة السويسرية - والتي كانت تتكون من بعض ممثل المسرح النمساوي ، والذين هاجروا على أثر اندلاع الحرب العالمية الثانية إلى زيورخ - لعرض مسرحية الأم شجاعة وأولادها عام ١٩٤٦ . . تعتبر هذه الفرقة هي أول فرقة أجنبية تقدم عروضها في النمسا .

وقد ساعد نجاح العرض في فيينا للمسرحية ، على تسهيل إعطاء بريشت للجنسية النمساوية فيها بعد رغم اعتراضات الأكثرية على أفكار بريشت التي يطرحها في مسرحه .

وقد قدمت المسرحية في مدينة جراتس للمرة الثانية بالنمسا عام ١٩٥٨ على مسرح « أوبرن هاوس » من إخراج « ياول ريلبي » يعتبر هذا العرض نقلاً حرياً للنموذج المسرحي الذي تمثّلنا عنه في المقالة السابقة والذي نقل إلى كثير من مسارح العالم من طريق بريشت ذاته وتلامذته والعاملين معه . وقد كان « ياول ريلبي » أحد الذين عملوا مع بريشت في هذه المسرحية ببرلين الشرقية ؛ وقد قدمت المسرحية في مسرح الشعب بفيينا عام ١٩٦٣ من إخراج « ليوبولد ليندبرج » الذي أخرجها من قبل على مسرح شاولشيل هاوس بزيورخ .

الأحيان ثم يعود الممثل ليعيش في داخل الشخصية . . وهذا التأرجح بين طريقة ستانيسلافسكى في التمثيل وتكنيك العرض اللحى هي مانتيج للممثل بين الحين والآخر البعد المسالى بينه وبين الدور ليجلد موقفه من هذا الدور . . وهذا التأرجح ما بين الاحساس بالدور والخروج عنه ، ما بين الدخول تحت جلده الدور والخروج منه هو ما أكد عليه برتولوت بريشت في نهاية حياته .

### — الجمهور في مسرح بريشت

وينطبق هذا النوع على الجمهور ، حيث يدخل المتفرج في علاقة وجدانية مع ما يقدم على خشبة المسرح ، إلا أن في نهاية كل مشهد - من خلال تكنيك العرض - نجده منفصل عن الحدث ، يلتقط أنفاسه ثانية ويستريح على مقدمه ، ويعدده ذلك عن الاتصال بالحدث بطريقة عاطفية ، فيؤدى ذلك إلى إيجاد مسافة ، بينه وبين الحدث والتفكير فيه ، بطريقة عقلانية ، وتظل هذه الطريقة بين الاتصال العاطفى فيها يحدث ، على خشبة المسرح والبعد عنه ، بين ترويم العقل بالاتصال الجوداني ويقظة العقل ببعد هذا الاتصال هي التي تحدد علاقة المتفرج فيما يحدث على خشبة المسرح طوال العرض المسرحى .

### — طبيعة الديكور

ولم يحاول المخرج تحقيق الطبيعية في الديكور ، ولكنه كان يستخدم وصور جزءا من هذا الديكور كما في الواقع ثم يجعل بقية الديكور يأخذ الشكل التجريدى في محاولة

لإمتحاضار هذا الديكور من الواقع والإشارة اليه . . ففى المشهد الذى تغنى فيه الأم شجاعة والطياخ تحت أحد المنازل ورغبة في الحصول على وجبة طعام . . نجد أن الديكور يشير إلى أحد المنازل والذى لم يسلم من آثار الحرب - فياخذ المنزل شكلا مستطيلا لا تغطيه سوى بعض الألواح الخشبية ، وفي أعلاه شباك يخرج منه ضوء بسيط ويسلم من جوانب المستطيل وقد نهدم

وهكذا يشير الديكور إلى الواقع دون استخدام مفردات هذا الواقع بالإشارة اليه دون تحقيق الطبيعية والدخول في تفاصيلها وذلك للحفاظ على يقظة العقل دون ترويه في هذه التفاصيل الواقعية التي يشاهدها المتفرج في حياته المعاشية . . فالديكور في مسرح بريشت لا يعنى بالتصورات الطبيعية أو الواقعية ولكنه يعرض شرائع تشير إلى هذا الأصل .

### — الأزمة والنهائية

إن أهم مشاهد المسرحية على خشبة المسرح هما المشهدان الأخيران وهما مشهد قتل كاترين ومشهد الأم وكاترين ، ثم رحيلها بعد أن تعطى الفلاحين نقودا أجرة دفن لبيتها وهي تقول « على أن أذهب للتجارة من جديد » .

فيلور المشهد الحادى عشر حول دخول ضابط ومعه عدد من العسكر المرتزقة في ساحة من ضواحي المدينة ، وهم بذلك يقلقون السكان في الليل أثناء نومهم ؛ كما يجبرون ابن أحد الفلاحين أن يريهم الطريق إلى ساحة المدينة . . وهنا نحس كاترين

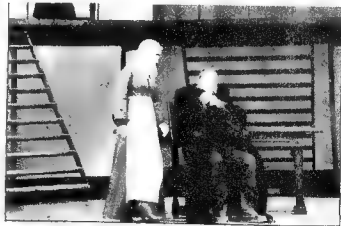
بالخطر المحقق بأطفال ساحة المدينة ، فترك أم وأب الابن - الذى ذهب مع الضابط والعسكر ليرجم الطريق - يتضرعون إلى الله وتصدى هم على سطح أحد أسطبلات الضاحية بعد أن أخذت معها طيلة تفرع عليها حتى يستيقظ أهل المدينة . . وتبعد عنهم الخطر ؛ وهنا يعود الضابط والعسكر المرتزقة والابن دون أن يواصلوا الطريق إلى ساحة المدينة وأهم مجاولون أبناف كاترين عن هذا الفعل ولكن ينتهى المشهد بأن يأمر الضابط بإطلاق النار على كاترين فتמות بعد أن تنفذ المدينة .

ويبلغ التوتر في هذا المشهد ذروته عن أى مشهد من مشاهد المسرحية ، وهو لذلك أهمها ، فهو يظهر كما يقول بريشت البطولة في الإنسان العادى ، فإذا ما جعل هذا الموقف كاترين الخرساء البلهاء تسلك هذا المسلك البطولى ، حينئذ فالحجر بدأ يتكلم .

وقد تكون الديكور في هذا المشهد من منظر مسرحى في الخلفية يشير إلى منزل ريفى ويتصف هذا المنظر بوباء حين تفتح يظهر السلم الداخل للمنزل . وعلى مقدمة يسار المسرح يوجد إسطبل قد تحطمت أجزاءه . . وهو المكان الذى تصعد اليه كاترين لتدق الطبول لتتخذ المدينة .

وقد صاحبت ذقات طبول كاترين ضحكاتها في نفس الوقت الذى كان مجاول فيه الضابط والعسكر والأسرة الريفية من على خشبة المسرح أى أسفل الأسطبل منها من ذلك وإن كان الابن يشجع موقفها البطولى . وكلما حاولوا منها من ذلك كلما إزدادت سرعة إيقاع ضربتها للطبل ، وشدت هذه الضربات ، مع علو ضحكاتها التي أخذت شكلا هستيريا إلى أن انتهى الموقف بضربها بالرصاص فانكشفت على النطلة بحيث التصقت رأسها على منتصف الشكل الدائرى للطبله وتدلّت يداها على أطراف الطبله وكأنها صورة المسيح المصلوب بشكل ما . . ولكن لم تضع حياتها هباء . . فبعد أن أغلقت عينها ولأبد جاءت المدافع من الجهة المقابلة من ساحة المدينة ترد عليها استمرارا لموقفها البطولى وردا على المعتدين في نفس الوقت .

وإذا كان عنصر التوتر هو الذى يغلب على هذا المشهد متملا في الحركة والفعل ، حيث يفوق هذا المشهد كل أجزاء المسرحية الأخرى في غلب عدم الحركة والفعل



السكان ، هو الذى يسيطر على المشهد الأخير . فالعربة تنصف خشبة المسرح ، تجلس عليها الأم وبناتها كاترين ممدعة تنقى لها في إيقاع بطيء مدون أن تصلى أن ابنتها قد ماتت . . ثم تتلقى شجاعة العزاء من فلاحى القرية كما تقدم لهم نفقوداً مقابل دفن كاترين، الذين يحملون جسدتها بعد أن غطى بملاءة إلى خارج المسرح . . تلعب شجاعة إلى العربة ببطء شديد ثم تسحبها بعد أن تقول : « يجب على أن أذهب للتجارة من جديد » . . ويحدث ثاقب من خلفية المسرح أصوات كورال الأغنية الأخيرة ، ولم نعد نرى سوى حركة الأم شجاعة التي قربت على الثماني من عمرها وهي ما تزال تجر عربتها وحدها وسط خشبة المسرح الدائرية، والتي تلدو بها في حركة لا نهائية .

## — الأم شجاعة وأولادها في السينما الألمانية

بعد نجاح عرض مسرحية الأم شجاعة في مسرح برلين أنسامبل عام ١٩٤٩ فكر بريشت في نقل المسرحية سينمائياً من على خشبة المسرح وتصوير المسرحية . ويدوان برتولت بريشت كان يفكر في هذا من أجل وضع الفيلم في أرفيف الفرقه يسجل به نجاح فرقته ونجاح عرض المسرحية . . ولكن لم تنفذ هذه الفكرة حتى مات بريشت في عام ١٩٥٩ . ثم حاول ممثلو فرقة برلين أنسامبل تحقيق فكرة نقل المسرحية سينمائياً ، والتي كان يفكر فيها بريشت من قبل ، وهنا قام « بيتر باينش » و « مانفريد فيكفورت » تلميذا بريشت بنقل المسرحية سينمائياً ، ولقد لعبت دور شجاعة هيلينا فيجل وقام بالأدوار الأخرى نفس ممثل فرقة برلين أنسامبل والذين قاموا بنفس الأدوار على المسرح .

وقد بدأ الفيلم بلفظة عامة على مسرحية عربية الأم شجاعة في طريق طويل رخال - إلا من صف من الأشجار غير المورقة - وهي متجهة إلى أماكن المركة . وقد مزج المخرجان هذه اللفظة العامة بلفظة كبيرة لمجملات المسرحية وهي لا تكف عن الدوران ، ثم نقل الكادر إلى مجموعة لقطات متوسطة تظهر فيها الأم شجاعة وإبنتها كاترين من على العربة ، ثم يظهر فيها إبناها أيليف والجنين السويسري وما يجيران العربة ، كما تصحب هذه الكادرات أغنية الأم شجاعة الأولى . وقد التقطت

ليفكر فيه . . وكثيراً ما كان استخدام المخرجين لتعنيتم جزء من الشاشة مصاحبا للأغاني وذلك للتركيز على معاني الكلمات كما في أغنية أيليف ، الجنين السويسري وإيفت . . الخ . وكان الممثلون في بعض أغنياتهم يوجهون الحديث إلى الكاميرا مباشرة وهو ما يعادل توجيه الحديث للمخرج على المسرح . . وبوجه عام كانت حركة الكاميرا في الفيلم قليلة ولكن لم يمنع تكتيك الفيلم الملحمي من استخدام منج ستانسلافسكى في التمثيل والإحساس بالشخصية ، ويتضح هذا بشكل أساسي في دور الأم شجاعة ، خاصة في المشهد الذي قتل فيه ابنها الجنين السويسري حيث يصدر منها آثين متألم بعد أن تقول وهي تادمة : « لقد ساءت طويلاً » . . وقد استخدم المخرجان هنا اللقطات القريبة لإيضاح الصراع النفسي في داخل شجاعة من إحساسها بالألم ، بمسئوليتها في مقتل إبنتها وبين محاولة تماسكها في عدم الإعراف بأنها تعرفه حتى لا تقع في نفس مصيره ، ويتبين المشهد بأنها راهها وسقوطها على الأرض .

وقد قدم الفيلم بالعامة الألمانية ، ولهجات مختلفة ، حيث كان الطباخ يتحدث بالعامة السويسرية وبقية الشخصيات بالعامة الألمانية . . ولا يوجد تغيير يذكر بين المسرحية والفيلم ، فقد انعكس الكادر السينمائي إحساساً بالمكان المسرحي ، حيث صور الفيلم في استوديوهات المانيا ولم يصور على الطبيعة كما كان المخرجان يستخدمان القرص الدوار في كثير من مشاهد الفيلم ، والذي استخدم من قبل على المسرح ؛ وإن كان ما يعيب الفيلم هو خلط الأحداث من بشر آخرين غير الشخصيات الأساسية والثانوية ، ففى المسكرات مثلاً لا يرى المرء سوى شوارع ومسكرات خالية وكان الأحداث تدور في صحراء خالية من البشر ، وإن كان هذا لا يخدم قضية الفيلم الأساسية ، ذلك أنه يفرغها من محتواها الاجتماعي بتركيزه على بضعة أفراد لا يشكل المجتمع فيها الأرضية الأساسية التي يتحركون عليها .

## — الأم شجاعة في المسرح المصري

لم تتوقف ترجمة عرض مسرحية الأم شجاعة على المسرح الأوروبي ومسارح برودواي فقط ، إنما ترجمت للمسرحية وقدمت على معظم مسارح العالم الثالث أيضاً ؛ ومسرحية الأم شجاعة هي أكثر

معظم كادرات الفيلم على مستوى زوايا النظر حتى لا يصدر المخرج أحكاماً مسبقة على الشخصيات ولكي يصل المخرج إلى الحكم على الأحداث والشخصيات من نفسه ؛ كما أن معظم اللقطات عميقة وإن كان قد أكثر المخرجان من اللقطات القريبة في تعاملها مع شخصية الأم شجاعة لتوضيح تلك الأفكار التي تكمن في داخلها كالصراع مثلاً بين الأمومة في داخلها والمتاجرة وتقلب الجانب الأخرى عليها . ولم يقدم الفيلم بالألوان وإنما بالأبيض والأسود . . وقد قدم الفيلم من خلال إطار ملحمي حيث استخدم المخرجان معلقاً على الأحداث ، وهو ما يعادل في المسرح نزول الشاشة بين كل مشهد وآخر يكتب عليها مكان الأحداث وتواريخها وبعض الجمل لوصف الحدث . . وقد عرضت بين المشاهد والأخرى صور تاريخية عن أحداث حرب الثلاثين عاماً ، ويتمثل التكتيك الملحمي في الفيلم أيضاً في عرض بعض مشاهد الفيلم من خلال إظهار جزء من الكادر المعروض على الشاشة للتركيز على الحدث الذي يدور في جزء الشاشة الآخر ، وحتى لا يجعل المخرج يتصرف إلى جزئيات في الكادر السينمائي لا أهمية لها وفي نفس الوقت يمدد المخرج وجدانياً عن الحدث



مسرحدات برشت انتشاراً في العالم ، كما أنها أكثر مسرحياته التي أثّر حولها الجدل في منتصف هذا القرن ، سواء على المستوى الدراما توجي أو على مستوى العرض المسرحي . . . كما اتضح من المقالات السابقة .

وقد عرضت المسرحية منذ سنوات في أحد أماكن القلعة بالقاهرة من إخراج د. ليلى أبو سيف . . . وقد صيغت المسرحية باللهجة العامية بطريقة افقدتها منهج الكاتب الجدل في طرح القضايا وفرغتها من المضمون الأصل للنص . . . وقد استخدمت المخرجة مدافع حقيقية في مكان مساحته محدودة مما أدى إلى ضيق المساحة التي يتحرك فيها الممثل وبما أدى إلى ظهور عدة مشاكل إخراجية لم تحل مثل علاقة الكتلة بالفراغ وعلاقة الأحجام بعضها البعض ، حجم الممثل بالنسبة للأحجام المادية الأخرى . . . ولهم يتعلق بالمركبة على المسرح ، كانت بلا هدف ولا مضمون فلسفي . . . حركة متخبطة دون معنى ، فالملطون يتحركون ناحية اليسار أو ناحية اليمين أو ناحية أمام أم عمق المسرح دون أن تحل الحركة المضمون المراد ليصاله . وكانت كتلة دور الأم ( د. ليلى يوسف ) ترقص على إيقاع راقص في الوقت الذي كانت تفقد فيه أولادها ويقترب منها من التماثيل . ويدلنا من أن يغني الممثلون اغنياتهم ؛ غناها المغرب محمد نوح كما قام بعمل الموسيقى ، وكانت الموسيقى وطريقة أداء الأغنيات تنقلنا إلى جو ملهى ليل ، كما كان العرض ينم عن عدم فهم حقيقي للمسرح ببرشت سواء بفهمه الكلاسيكي أو الحرفي كما هو منتشر لدى نقادنا أو بفهمه التطور .

## — مشاهير الإخراج المختلفة بين المسرح المصري وبلاد اللغة الألمانية

حينما رأى برشت عرض الأم شجاعة وأولادها في مسرح شاتوبيل هانس بزيورخ عام ١٩٤١ ، حيث أنه لم يرض عن إعجاب الجمهور بتوقف شجاعة في المسرح ؛ فأجرى بعض التعديلات في النص ، ثم أجرى بعض التعديلات في إخراجها للمسرحية عام ١٩٤٩ وعام ١٩٥٠ ثم عام ١٩٥١ حتى وصل إلى نموذج مسرحي بدأ ينتقل هو وتلاميذه إلى مسارح كثيرة من العالم . . . ويتضح هذا النموذج الإخراجي للمسرحية في الفيلم الذي ينقله تلاميذه عام ١٩٦٠ ، وقد أصبح هذا الفيلم هو النموذج

المسرحي لإخراج المسرحية لكثير من المخرجين الذين لم تتح لهم فرصة العمل مع برشت أو الذين لم يروا عرض « غودجه » على المسرح .

وكان العرض التمسوي على مسرح البورج هو أحد العروض التي تأثرت بالنموذج المسرحي . . . ويتميز الإخراج في هذا العرض بأنه اعتمد بشكل أساسي على المساحات الفارغة والقرص الدوار في منتصف الخشبة المسرحية وعلى التعليق في الفيلم على الأحداث بينما في المسرحية على كتابة هذا التعليق بين كل مشهد وآخر على ستارة تنزل من أهل المسرح .

وإذا كانت هذه العروض قد تميزت بتكنيك العرض الملمعي إلا أن كثيرا من الممثلين كانوا يتبعون طريقة ستانيسلافسكي في التمثيل مع إضافة موقفهم الإحصائي من الشخصية ، أي موقفهم النقدي وقدرتهم على التعليق على الشخصية في نفس الوقت . ذلك أن برشت نفسه لم يتف استعادة الممثل لدينه من الطريقة لدى ستانيسلافسكي .

وقد ولف كريسف شروت في عرض مسرح البورج - كما ولف ببرشت في نموذجيه المسرحي من قبل - الأداء التمييزي والباتونيم . . . ولم يحاول المخرج تحقيق الطبيعة أو الواقعية في الديكور وإنما كان يشير الديكور إلى الواقع دون تحقيق ديكور



طبيعي أو واقعي . وكانت الأغنيات تؤدي بأصوات الممثلين أداء حيا على خشبة المسرح ، دون الإلتجاء إلى التسجيلات أو إلى أصوات المطربين أو المغنيين . . . وهذا مما يتناقض طريقة عرض المسرحية في القلعة حيث كانت الأغنيات مسجلة بصوت واحد لكل الشخصيات .

وإذا كانت الموسيقى في العروض الألمانية والعروض التمسوي قد تميزت بالألحان الشعبية إلا أننا نجد في العرض المصري تشكيلة من موسيقى الألحان الماسطية والجنسية ، مما يسمح المرء في حفلات أضواء المدينة والكباريات الليلية وغيرها .

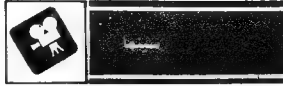
وإذا كانت الموسيقى موقفة في عرض المسرح التمسوي وفي العروض الألمانية من أجل تأكيد المعنى وتفسير النص ، فإنها في العرض المصري شاركت في تزويد المتفرج ودفعه الحاصر الجنبية .

وإذا كانت حركات الممثلين في عرض مسرح البورج على خشبة المسرح قد اتخذت أهدافا إجابية وتفسيرية تخدم الطرح الدرامي ؛ إلا أنها قد اتخذت في العرض المصري اشكالا إرغالية دون هدف ؛ وبدون معنى .

وقد أعطيت المساحة الفارغة في العرض التمسوي إمكانية كبيرة لإظهار قدرة الممثل على التعبير واستخدام إمكانياته في الباتونيم والتعبير الحركي ، وعلى العكس لم تسمح المساحة المحدودة في العرض المصري أن تظهر إمكانيات الممثل في الحركة أو في التعبير . . . فقد كانت مجموعة المدافع الحقيقية وعربة شجاعة الضخمة تملا المساحة ولم تسمح باظهار هذه الإمكانية .

ورغم أن العرض التمسوي قد نقل النموذج المسرحي الذي عرضه برشت في المسرح وعرضه تلاميذه في السبنا ، مما يمكن أن يؤدي إلى قتل ما يسمى بالإبداع الفني ، إلا أنهم فعلوا عرضاً ممتاز بالفهم الحقيقي لتسليم برشت في محاولة لطرح الجمالية والتفسيرية لهذا المسرح في إطار فني كبير يقترب من الإبداع .

ورغم أن العرض المصري لم يلتزم بالنموذج المسرحي إلا أنه لم يقدم عرضاً مبداً ، بل قدم عرضاً متخبطاً يسمى إلى طبيعة هذا المسرح الذي يجب أن يحتضنه فنانون العالم الثالث والدول النامية من أجل المشاركة في تفتير وعي الإنسان في محاولة لتفتير واقعه إلى الأفضل ♦



# السينما السياسية المصرية بين الواقع والتجريد

محمد زهدى

وفي فيلم «عودة مواطن» تتأكد الحيرة بين انتهاء مواطن عاد إلى مصر وبين مأساة الجيل التالي له المهلدة بتغييرية المخدرات من ناحية أو غاظر التطرف السياسى من ناحية أخرى .

وإذا عدنا فتأملنا مضمون تلك الأفلام على نحو تفصيلي فلنأنا سنترك أن كل منهم تعامل مع السياسة كورطة شائكة لا تخلو من المضاعفات فتترواح في السرد الفيلمي من الميلودراما الفجة إلى التراجيديا الخالصة .

عندما يرفع مجند الأمن المركزى السلاح خارج إطار الانضباط في فيلم ( البريء ) فاحسنت في الحقيقة تصعيد ميلودرامى كذلك لقاء البطل بمشروقة المبتلة في مشهد فانتازى في ( أه يا بلد ) فللوقت رغم مسحة الجسالية الخالصة تركيبه ميلودرامية خالصة .

على حين يوحى المشهد الأخير من فيلم ( عودة مواطن ) بإحساس مرير البغية وهو مشهد تراجيدى خالص مغزى وبناء .

كذلك فإن مقتل المحبوبة الفقيرة على يد السياسى القديم في فيلم ( الحناكيش ) هو نهاية تراجيدية لتقابل المؤلم بين الممارسة السياسية اللاأخلاقية والعشق الممنوع الذى يحاول تجاوز الرضعية الاجتماعية .

إذن هناك ثلاثة أبعاد فكرية ودرامية أدت إلى حيرة تلك الأفلام بين الواقع والتجريد .

في البعد الأول فإن غيبة اليقين السياسى تشكل ضغطاً يسرى من المطلقات الفكرية إلى الجس النسي ن طبيعة البناء الدرامى لتلك الأفلام .

وفي البعد الثانى فإن احتدام الأزمة الاقتصادية وتناجها الاجتماعية تشكل التسويع .

وفي البعد الثالث فإن النتيجة التراجيدية لحرية بالأفراد وجهد حيويتهم الإنسانية وبهلم تكاد تكون طبيعة الحركة الدرامية أى الصراع بين المقدمة والنتيجة .

والأبعاد الثلاثة يمكن استنتاجها من خلال تأمل الشكل العام للسرد الفيلمي سواء كتعبير للأحداث أو كشكل سينمائى لهذا التتابع يتضمن مفزاة التخيير .

في فيلم « الحناكيش » يكون مصدر الإحكام في البناء هو نجاحه في الربط إلى

ومن الواضح عند تأمل المغزى الفكرى لتلك الأفلام عنصر الإلحاح على قضايا الوطن ومضاعفات الممارسة السياسية وحقم النتائج الاجتماعية والإنسانية القترية على احتدام الأزمة الاقتصادية .

وإذا كانت الأفلام الواقعية في المرحلة السابقة قد أدخلت موقف التحليل من غياب الانتباه الوطنى بعد اشتغال السعار الاجتماعى ثم راحت تأمل نتائج المأساة على صعيد الفرد ووجوده وحدته مع ذاته فإن الأفلام السياسية التى تشير إليها تتجمع حول البحث عن هوية قومية يتحتم الاستمسك بها وتطرح هموم اقتضاها من ناحية وعن إطار اجتماعى واقتصادى ملاتم لا يتنافس معها بل يعزها .

وإذا جاز التعبير فإن الضمير الفنى صاغ تلك الأفلام بغض النظر عن القصصية الشعبية أو اللا شعورية كان تعبيراً عن الوجدان الوطنى في طلب الاستقرار والأمان .

في فيلم « الحناكيش » يسيطر الغدر على الممارسات السلطوية والعلاقات الاجتماعية حيث ينبع الحب وتصيح الثروة بدلاً عن السلطة المفقودة .

وفي فيلم « أه يا بلد » تضطرب الرؤية التراجيدية لحقيقة الممارس الوطنى في أعقاب الجدل التأثير حول ثورة يوليو وإيجابياتها ولسليانها .

وفي فيلم « البريء » تنور مشكلة الأمن ما بين مقتضيات المحافظة عليه وبين الصيغة السياسية الإنسانية الملائمة لتحقيق مناج ديمقراطى لمجتمع نامى .

إذا كانت الواقعية المعاصرة في السينما المصرية تتراوح بين الميلودراما والنزوع الشعارى كما تبثت في « قهوة المواردي » لشمام أبى النصر ومواقى الأتوبيس » لعاطف الطيب والصعاليك » لداود عبد السيد وه حتى لا يطير الدخان » لأحمد يحيى .

فإن السينما المصرية بعد عجمي « زائر الفجر » وه على من نطلق الرصاص » كتجريبين للإلتحاق الفردي تحت ضغط التشويه والاضطراب في الإطار الاجتماعى .

وبعد مجموعة أفلام يوسف شاهين كمحاولة للتعبير الجمال المتميز عن تدايعات الواقع (عودة الابن الضال - المصفور - اسكندرية له ) .

فإن تلك السينما دخلت مضطرة إلى دائرة الحيرة بين الواقع والتجريد .

يشدها إلى الواقع التزامها الاجتماعى وغربها الصدق في البناء الفنى من ناحية ويشدها إلى التجريد تزورها إلى إبداع جمالى من ناحية أخرى .

ويختلط التعصان اختلاطاً عميقاً مثل فيلم « الحناكيش » لعل عبد الحائق وبنفسلان ويتضادان في اطار فيلم « أه يا بلد » لحسين كمال ويشدان اختلاطاً بغير انسجام حقيقى في فيلم « البريء » لعاطف الطيب لكنهما يتحدان في تناغم مدروس نابع من العلاقة المتكاملة بين الشكل والمضمون في فيلم « عودة مواطن » الذى أخرجه محمد خان .

حد بعيد بين الانحدار إلى الممارسة اللا أخلاقية للعمل السياسي والبعد عن الجوهر النبيل للحياة الانسانية .

وهنا يستفيد كاتب السيناريو من التداخل بين الحياة السياسية والحياة الشخصية فيصنع التفاعل الدرامي الذي ننشده دائماً من خلال الأزمة الجوهريّة وإطارها الاجتماعي الواسع حيث يطرح الفيلم تساؤلين متداخلين : هل كان صدام حسنة العاشقة الفقيرة بعادل بك السياسي القديم الذي زاق مرارة الانقلابات صداماً حتمياً .

وهل كان حب حسنة لابن البك سليل السلطة الثوريّة التي اتجه بعض رجالها إلى النهج الانتهازى جذرياً بالبقاء . وهل كان شوق الشاب مرهف الحس لتلك المرأة الدافئة جذرياً بالصمود أمام قدارة الصراع وضروته .

هل كان هؤلاء جميعاً يستطيعون الحياة بشكل سوى هادئ، وخالٍ من آثار الانتقام والأحقاد والمخاوف والألام أم أن قدر هؤلاء أن تدفعهم السياسة إلى أن يعلبوا قلوبهم وأن يدفعهم عشقهم للحياة إلى الانحراف بالسياسة .

أما في فيلم « البريء » فنحن في الحقيقة أمام مشروع فيلم ونكاد نكون من الروجمة الفنية أمام قصة قصيرة ذات دلالة عميقة أو قصيدة شعرية حزينة أفرزتها معاناة شديدة للوائس الاجتماعي والسياسي في فترة استمت بتعامل دور الوظيفة القمعية .



الفتاة التي تلعب دور الفتاة في فيلم « البريء »

وهروب الفيلم من تحديد إطار زمني للقضية لا يفيد قدر ما يزيده تصوراً لأنه يعنى نفسه تلقائياً من طرح الظروف الحقيقية والملازمات الفعلية التي أحاطت باصطدام الجنائي بقاتله .

بتلك الطريقة كان الفيلم جذرياً بالغاذ إلى جوهر القضية وما حدث هو إنه تمثيل عليها فحولها لقضية مجردة نسبياً يتداخل فيها الجسد العبي كدلالة فكرية والجسد السيكلوجي كدلالة إنسانية وهذا هو سبب العمومية والتجريد .

إن الفيلم وهو يتعامل مع جانب حماسي وحقوقي من جوانب الممارسة السياسية الأوهو

الجانب الأمني كان يتعامل في الحقيقة مع التناقض الفكري والانساني الناتج عن التعارض المبدئي بين قيم الحرية والقمع يقابله تناقض آخر بين التعسُّر في أمن الوطن والانحراف بالوظيفة الأمنية إلى حيث التجاوزات المريبة المشبوهة .

وفي فيلم « عودة مواطن » فإن البطل فتحي لا يمثل نفسه كإنسان الأسرة لا يمكن أن تكون مجرد أسرة بل كلاهما رمز لما هو أكبر فالأسرة هي المجتمع وفتحي هو الجيل الذي دفع الثمن .

وتتضح رؤية الفيلم بشكل أكثر حدة من خلال الأعيان الصغرى حيث يمثلان النتيجة المحتملة للظروف التي يتعرض لها هذا الجيل من ضغوط اقتصادية واجتماعية شديدة الوطأة .

لكن الحقيقة أن تأمل البعد النفسي للشخصيات التي تتطوّر تلك الأزمة تدريجياً يلقي بالمسؤولية عليها كأفراد يطلب إليهم دائماً أن يرتفعوا لمستوى التحديثات الصعبة التي تواجههم والإغراق في تأمل الجسد النفسي والحرص على الأسلوب الجمالي الذي ينحدر إلى الشاعرية في البناء السينمائي يضيقان كلاهما من قوة التعبير الفكرية للفيلم كفيلم يتعامل مع صميم المشكلة الاجتماعية .

وتتلو حيرة الأفلام السياسية المصرية بين الواقع والتجريد بشكل أكثر تفصيلاً وتعديلاً في فيلم « أه يا بلد » حينما تتحول مشكلة الشباب الرجوازي الباحث عن أرضه الضائعة إلى مشكلة البحث عن اليقين الوطني وفهم حقيقة مشاكل البلاد التي اجتمعت عليها الظروف المتداخلة والمعجبة عبر مراحل التاريخ .

وكل ما نستوحه ونعني من السرد هو صورة لبناء اجتماعي متخلف تسوده التمية والانصياع إلى لأوامر السلطة حتى إذا باع الشاب الوسيم الأرض واحتفظ بثمنها سرقة المعجون واستولى على المبلغ وذهب للملازمة صديقه السابقة وهي غانية فدية ذات أبعاد إنسانية هائلة تحولت مع الأيام إلى رمز خيانة كاملة أصبح ممكناً أن نوحى بالتاريخ .

وتتحول المشاهد بعد ذلك إلى محاكاة تاريخية فنية من غط الكاباريه السياسي حيث يستعيد كلاهما مراحل التاريخ ومنطقاته بكل الشجن والسخرية والمماناة في مونولوج متصل يكسب من المكان والتكوين والشكل العام إطراره الفانتازي المثير



الرجل الذي يلعب دور البريء ، والفتاة التي تلعب دور الفتاة في فيلم « البريء »



## المبتدأ والخبر قصص : إلياس خوري

### نقد وتحليل : حسين عبيد

#### « المبتدأ والخبر »<sup>(١)</sup>

أحدث مجموعة قصصية صدرت للناقد والفنان اللبناني إلياس خوري . سبق أن صدر له في النقد أربع كتب « تجريبية البحث عند ألق » ( ١٩٧٤ ) ، « دراسات في نقد الشعر » ( ١٩٧٩ ) ، « الذاكرة المفقودة » ( ١٩٨٢ ) ، وأغسيرا سلسلة مقالات « زمن الاحتلال » ( ١٩٨٥ ) . كما صدر له أربع روايات « عن علاقات الدائرة » ( ١٩٧٥ ) ، « الجبل الصغير » ( ١٩٧٧ ) ، « أبواب المدينة » ( ١٩٨١ ) ، « ود الوجوه البيضاء » ( ١٩٨١ ) .

لماذا قدم إلياس خوري في مجموعته القصصية الجديدة ؟ وما هو البناء الفني فيها ، وما مدى ارتباطها بكتابات النقد وأعماله الروائية السابقة ؟

#### رؤيا متشائمة :

تعجيز الحرب في لبنان هي الظل المسيطر ، أو هي المسرح الحي الذي يتحرك عليه أبطال قصص المجموعة الأربع : « ثلاث مصاصات » ( ٢٨ ) ، « صفحة قطع متروك » ، « القبر » ( ٣٣ ) ، « راتحة الصابون » ( ٤٩ ) ، « صفحة » والمبتدأ والخبر ( ٣٧ )

وكان الحرب طاحونه ضغمة ، تطحن الجميع تحت عجلاتها بقسوة وعنق . سواء شاركوا فيها بشكل مباشر أم لم يشاركوا . لذا نجد كالة شخصيات المجموعة ، معلية ، بكاسة مشوغة مدمرة ، تحاول أن تخرج ماضيها ، أو أن تبحث عن معنى لما يجري أمامها . بسفاهة مدهللة . دون جدوى ...

هكذا نجد الأبطال محاصرين بيناء فني ، دائري ، مغلق ، في القصص الثلاث الأولى ، ( وأن ) اختلف شكل البناء الدائري من قصة إلى أخرى ( وكان والمهم قدر ، لا فكك منه ، محكوم عليهم فيه أن يمانون بحجمه ويتفلسفون ، دون بصيص من أمل ...

فإذاً من لأحلمهم ، أن ينسى ، وأن يحب ، وأن يستمتع بحياته « قصة » والمبتدأ والخبر : الأخيرة ) فإنه يكاد يمتدح نفسه ، لا أراي ، غير معتبر ، كأنه غائب عن تسول له نفسه أن يربب أو يفكر في الحرب من آتون العذاب ، الذي يتصهر الجميع داخله ...

فكان قصص المجموعة تقدم رؤيا قاتمة ، متشائمة ، سوداوية لواقع الحرب ، أو هي صيغة استغفلة بئساسة ، يهوج بها الكاتب البنا ، بأن ما يجري أمامنا واقع مأساوي ، غير منطقي ،

يشير الجنون ، وكأنه بحثنا أن نتحرك ، وأن نقبل شيئا لا يقابل هذا النزيف المستمر ...

#### علاقته ارتباط :

تبدو علاقة قصص هذه المجموعة بأعمال الكاتب السابقة في اتجاهين أساسيين هما : أن بيروت هي للكان الأثير ، الذي جبرت عليه أحداث رواياته الأربع السابقة ، وهي : أيضا . للكان الذي تجري عليه أحداث هذه القصص ، والكاتب يؤكد ذلك بقوله ، في روايات الأربع كتبت من مكان واحد هو بيروت ، فانا أنسى إلى جبل بدأ الكتابة عشية اندلاع الحرب الأهلية (٢) . فهو كشأنه يتحرك من متعلق صحيح في كتاباته الإبداعية حين يكتب من خلال تجاربه المعاشة في بيروت .

أما الاتجاه الثالث يظهر على ضوء مقالات إلياس خوري النقدية ، وطموحه التجريبي إلى البحث عن شكل جديد للكتابة القصصية وهو يتناول هذا الطموح في أكثر من مقال ، يجيب في أحدها عن سؤال : من أين يأتي الشكل وكيف يتم إنتاجه يقول « تبدأ الكتابة من اشتغال البنية الرئيسية التي تتطابق منها ، أي بوصفها شكلا للحياة وخبراً عنها ، لذلك لا تتحصر الكتابة داخل سد شكل ، ولا تتكسر في الاشتغال بل تتكون من كونها بحثاً في طغرس الحياة اليومية ، استماعة ووجهة في أن معا (٣) . . . وقد حاول

إلياس خوري - بذاب في أعماله الروائية - تلمس أفاق هذا العالم الجديد الذي يطمح إلى تحقيقه ، فجانبه التوثيق في بناء روايته « أبواب المدينة » (٤) حيث بنشتت جهد القارئ في بناء فانتازي مليء بالتهويمات ، وهو يتابع بطل الرواية الغريب الذي يصل إلى أبواب مدينة ( غير محدة الملامح للمكان أو الزمان ) فيسأل ويحبه أسراً جملة ، ويسأل فتجيبه أخرى أكثر جلالاً . عند كل باب جديد ، متى يدخل اللبنة مرهقا ، ليده داخلها ، ويضغ لتحويلات لا حصر لها ، إلى أن يحل الوفاء بالمدينة ، وينتهي الأمر بالشار لتنهك كل شيء حين يحاول قدم جديد ( جاء متأخرا . ) أن يدعو للمودة ، فيرفض الغريب ، فيطسي القادم الشاب مع امرأة الغريب . . قد تكون هذه الرواية انكماسا ورمزا لواقع الحرب - في بيروت - المعنى ، لكن البناء الفني للرواية يحتاج لقراءة صبور بلا شك . .

وباستثناء هذه الرواية ، فإن رواياته الأخرى جاءت أكثر احكاما ونضجا ، وكان تطورات واقع الحرب في بيروت والاحتلال الاسرائيلي ، وازدياد إيقاع العنف الدموي ، وممايشه الكاتب لهذا الحضم المائل من الأحداث ، قد صهر ، في بؤقه تجاربه ، فتنبقت موبهة لتقدم معمداً فنيا متطورا ، نتواليا مع الواقع الجديد ، وذلك في قصص هذه المجموعة . .

## البناء الفني في قصص المجموعة :

كان البناء الفني بناءً دائرياً مغلقاً في القصص الثلاث الأولى ( ثلاث رصاصات ، القبر ، والرابعة الصابون ) ، بينما كان متدفقاً مضطرباً في القصة الرابعة ( البشداً والخيسر ) . . لكن أشخاص القصص جميعاً اشتركوا في عدد من السمات هي :

أولاً : يعاني أبطال هذه القصص جميعاً من وحدة قاتلة ( لعل واقع الحرب فرضها ) ، لا يستطيعون التواصل أو إقامة علاقات مع الآخرين ، حتى ولو كانت تربطهم بهم علاقات سائلة . . فيسقط قصة ثلاث رصاصات و يزدى عمله في العلاقات ( لعامة ) ( دون روح ) ، ورغم أنه متزوج وله أولاد ، إلا أنه وحيد ، تقول له زوجته : لا أستطيع أن أتكلم معك ، لا تتكلم إلا عن إهتساباتك في عملك القاتل ، أو عن ذكريات مشوشة لا أنهم معاً ، وأنا في البيت ، أنتظرك حتى تسأل ، وعندما تأتي أنتظر حتى تغادر ، وأصلو إلى نفسي لافكر في نفسي .

وحين نحاول عبويته السابقة ( أوبرة ) أن تستعيد ( بعد أن هربت منه منذ زمن طويل ) ، فإن محاولتها تفشل ، فالواقع يشكل حاجزاً رهيباً بينها يصعب اختراقه أو إزائته ، لأن ما يفتق بينها هو في الحقيقة الزمن وجارب العمر والحرب . .

وعادل بطل قصة « القبر » عاد أيضاً وحيد ، وهو على فراش الموت لا أفر من ماذا أحكي ، لا أحد يستمع إلي ،

وعادل أيضاً بطل قصة « والرابعة الصابون » يعاني من وحدة ضاربة ، يتعرب منه الكاتب لأنه لا يريد أن يحكي معه ، حتى لا تبدأ الأسئلة التي لا معنى ويحاول أن يقدم علاقة مع فتاة في السجن ، لكنه يفشل .

ونديم زيدان أيضاً في قصة « البشداً والخيسر » وحيد ، وعندما سأله الأستاذ مروان

بيروت



السيد من أصلاته ، اكتشف نديم زيدان أنه لا أصل له ، وحتى لنسب التي أحبها وعرض عليها الزواج هربت منه .

ثانياً : يفقد أبطال هذه القصص المضي في كل ما يحيط بهم من صف ملهم ، فيزدادون احتجاباً وانغلاقاً على ذواتهم ، عندئذ يتداخل الحاضر بالماضي ، الوعي بالسلوى ، الواقع بالحلم ، الحقيقة بالكذب ، فتعكس تصرفاتهم حقيقة ما ألت في شخصياتهم . .

في قصة ثلاث رصاصات وكان البطل يسير مع صديقه الطويل ، وكان كل منهم متفلقاً على ذاته ، كسل يجتر عمله الخاص ، وليؤكد الكاتب هذه النقطة نجد تكراراً لكلمات الراوي التي توضح عزلة كل منها عن الآخر حين يقول : وحاول أن أخبره عن أميرة ، وأخبرته عن أميرة ، أخبرته عن أميرة ، وأخبرته عن أميرة . . . وقلت له أنني أريد أن أخبره عن أميرة . . أما عداوات البطل اللا مجدية ، لاخراج زميله من عزلة ، وعادة لفت انتباهه .

لكنه لا يذكر اسمه ، وحب الرجل يبادل ودعاه إلى شرب فنجان قهوة . ومضياً يحسبها في صمت حاد يتذكر سأم عبويته من قتلته . وبينما زروق يتقلب في البحر أمامها . رأى شخصاً ما شاعراً سمدس قرب الطاولة ، ثم سمع طلقة رصاص . ثم وضع الشخص سمدس في حزامه الجلدى ومضى يسلمه . رأى عادل رأس الرجل الملقى على المائدة ويقع حراه في الرأس . والتفت إلى الناس في سأل ، لكنهم كانوا ينفذون . . وفكر عادل : لن يأتي أحد ولن يحقق أحد ، سول يضيعون لنا وقتنا إذا أتوا . أريد أن أعود وأتلفن لسحر . وهكذا رفع ذراع القاتل الممدودة على المائدة وسحب علبه بجساره . . ومضى . .

لقد تقبل في تلك الفترة أنه قاتل سحر ، أنها قاتما مما يواجه الصراة ( قالت لي أن البيت شيء مقرف وافتتها وقت أكثر ، قلت أن الحزن أيضا هو شيء مقرف ، وأن الرجل أو الانسان أو الحيوان الحقيقي هو الذي لا يجزن ولا يفكر ولا يتذكر ) .

أنظر إلى أي مدى تحولت مشاعر هذه الشخصية وتبدلت . أنه لم يعد يملك سوى الحرب والتكوص بعيداً عن علاقة حب ، و عن قتل يحدث أمامه ، وكأنه ميت كما قالت له عبويته سحر . .

وفي قصة « والرابعة الصابون » يتدخل عادل السينا مع فتاته يعلم بها ، ويأته يسمع منها ، ثم يتدخل كل شيء في حياته : أبيه وحبيته الخاصة مع حبيبته ما تليدا . رفاقته في السلاح وحبياتهم في مقبرة ، التسلعات التي أدت حوله ، موت أبيه ، وأخيه الذي سافر ليدرس الطب فأصبح عرجاً وتزوج واستقر هناك القليل الذي أمامه ، لكنه اكتشف منذ انتهائه الفيلم غواء للعد الذي يجاهد ، ويتظن أنها ولا ثاني ، ويتظن أنها أمام السينا ولا ثاني أيضاً . وعندما يقابل الكاتب يحكي له عن فيلم جنكيز

خان ، آٹھ منغلق علی ذاتہ مریض  
متوتر ، کیف یقتل جنکیز خان  
آخاہ ؟

وفي قصة « البئداء وغيره »  
تتابع نديم زيدان وهو يحاول أن  
يغفر من عمله ، من ذكرياته ،  
ليبدأ نسياناً من جديد . لقد  
حاول نديم أن يخرج من العزلة  
المفرضة جبراً عليه ، أن يمرد  
على وضعه ، وأن ينسى ماضيه  
ليبدأ من جديد ( على عكس  
الأبطال السابقين ) ، فتهرب منه  
فاته ، ويقتل خطأ ويغتبط في  
جنائمه لم يرتكبها . نديم زيدان  
مخيمية تاريخية ( مأساوية )  
معمول بها بالوقت في العالم  
الحرب الذي لا يرحم لقد أراد  
أن يعيش حياته كما أرادها ،  
وأن ينسى كل ما سواه ، فلم  
يصدق في النهاية سوى العدم

## بناء القصص الدائري :

لتأكيد وحدة أبطال هذه القصص وعجزها عن التواصل وانفلاقها على ذاتها جاء بناء القصص الدائري مناسباً فنياً ، ليحكم الكاتب قبضته عليهم وحصاره ثم داخل حيز مغلق ..

في قصة ثلاث مصاصات  
نقططة البداية هي نقطة  
النهاية، وبدأ فيها الأمر عندما  
خبرته زوجته أنه وجدوا  
مصاصيه مفتوحا بثلاث  
مصاصات. لقد بدت هذه  
المحاكمة، وقد كان همه عندما  
بمدته سيارة لاندروفر. فإذا  
كان الأمر كذلك فمن قبله،  
يتربش الشك إلى قصة  
ولكنني أعتقد أن الأمر قد  
أنا لم أقله، غير ممكن، وهم  
سأرايتهم، هم  
يطلقون الرصاص. من أين  
رصاص.

وما أن تبدأ القصة ، إلا ويجد قارئ ذاته إزاء حضور قوى شخصية الراوي ، أنه في صميم ضمير الشخص الاماسي نفسه الذي يعرض مباشرة ، كما لو أن قارئ يشعر مباشرة - وينتهي

أن نقول «تلبائيا»<sup>(٥)</sup> .

وَمِنْ الْقَصصِ مَسْجُودٌ يَهْجُرُ  
نَافِقَةً مِنْ مَسْتَوْبِينَ الزَّمَنِ  
أَحَدُهَا الزَّمَنُ التَّارِخِيُّ (الزَّمَنُ  
يَبْدَأُ لِحَقَّةٍ لِنَدَاءِ أَمِيرَةٍ عَلَى رَأْيِ  
الْحَصَةِ وَهُوَ أَمَامَ مَكْبَةٍ، وَتَدْعُوهُ  
وَيُجَابِئُهَا سَبْرَاتُهَا الصَّغِيرَةُ، وَتُجَابِئُ  
بَعْدَ أَنْ يَتِيحَاقُ الطَّائِفَةُ الْهَائِلَةُ،  
وَيُجَابِئُهَا بِتَنَاوُلِ الْقَهْوَةِ، وَصَبْطِ  
الْمَرْجِ إِلَى الشَّوَارِعِ بِرُيُوتٍ) ..  
وَالْمَسْئُورُ الْخَاطِرُ مِنَ الزَّمَنِ وَهُوَ  
الْقَصَّةُ الْفَعْلُ (يَبْدَأُ مِنَ لِحَقَّةٍ  
تُكْتَلَبُ بِمَصْرَعٍ صَدِيقَةٍ ثَلَاثَ  
صَفَاحَاتٍ وَتَوَالِي فِي رَجْعَاتِهِ  
سُلُوكُهُ بِشَكْلِ سَمَرَاوَحٍ،  
تُخَاطَلُ، مَسْتَعِيدًا لِمَعَالَاتٍ  
مُضَافِيَةٍ، كَمَلَّاتِهِ لِلْمُتَّحِقَةِ مَعَ أَمِيرَةٍ  
وَكُنَّ أَعْرَبِينَ، وَكُنَّ الْمَاضِي  
مُطَارَدَةً، تَنْتَهِيهِ السَّلْسِلَةُ -  
الْبَاقِيَةُ - بِمَقَالَةٍ مَصْرَعٍ صَدِيقَةٍ -  
فِيَنْ تَعْدِمُهُ السَّيَّارَةُ وَمَا تَلَاهَا مِنْ  
حَدِثَاتٍ، يَنْتَهِى إِحْلَالُ زَوْجِيَّتِهِ  
بِمَرِصَاتِهِ ثَلَاثَ صَفَاحَاتٍ، وَصَفَاحَاتٍ  
هَكَذَا تَكْتُمِلُ الدَّائِرَةُ.

هذا البناء الزمقي المضاعف،  
صاحب، الذي يسيلو وسكانه  
يريدون عموم، أو على حد تعبير  
البراني «أرى الأديان تتحول إلى  
شيء ذاكرة»، حيث تطفو  
تربيت على سطح الكريكات  
شخصيات من طيات  
خامس، وتنداس انكسفات  
الحرب اللبنانية بكل إشاعاتها  
للأفلاته... يستعيد للأفلاته مع  
برو التي هربت من ذات يوم من  
عشر عاما وتزوجت من  
امر وأجبت ولدا، وسدده  
من الذي قتل وشطرت جسده،  
جورج الذي أحب فاته وتزوجت  
أخرى، وخرجت أفضف  
بجوده ذلك مغفلا، وأخو  
جورج الذي يقول «أن تحارب  
لأجواب مثل بعضها، لم يعد  
ذلك غير الفرق هو بين أن  
تدأ أو لا تلحوت»

مزيج زمني هائل ، وقد  
سره معايشة إلياس خوري  
واقع الحرب في بيروت حين  
ولدت في بيروت تكتشف كيف  
ر الزمن ولا يمر . أسبوع  
يجم سنة ، ومئة بحجم

أسبوع ونكتشف أن الزمن لا يمر  
سريعا ، بل هي الأيام تترجرج  
والهاوية تسع (١٦) ، و الزمان  
صار بالنسبة لنا مجموعة من  
التغيرات الانقلابية لا تستقر فيها  
المعاني ، صار الزمن لا زمنا من  
شلة ترجرجه و صارت النسبية  
مطلقة إلى درجة لا يعد هناك تقييم  
أولى له أسس من الثبات  
الفكرى والنظري (١٧) .

هنا تتابع البطل المحاصر بين  
حاضره وضاهيه ، و هو الى  
مستقبل واضح ان دولته  
لا تنهش في بنسائه في العاصري  
مقلو ، ولكن ، البنية العاصري  
هو الى اعتماد في التصوير . انه  
يتهم في كل بيت . ويبدو  
العالم المحصور وكأنه مؤسوس من  
علاجه ( ٨٩ ) قد تسره كلكات  
سارته في سياق حليفه عن رواية  
والصخب والعتبه عن الزمنية  
فولكلتر في بيت قال : ان المستقبل  
بالنسبة اليه كما بالنسبة اليها جميعا  
مسدود ( ان كل ما نراه ، كل  
ما نعيشه يمتلئ الى القول ( هذا  
لا يمكن ان يدمر ) ومع ذلك فان  
التغير لا يمكن حتى ان تصوره  
تصورا الا بشكل كارهه . اننا  
نعيش في زمن الشورات  
المستقبلية ( ٩٠ )

هكذا قدم إلياس مخوري من  
خسلاف بناء القصة الزماني  
الدائري ، علما قائما ميؤوسا من  
علاجه ، وكأنه يحنثنا كقراء أن  
نتحرك ، وأن نحاول تغيير هذا  
العالم . .

ويقدم الكاتب تنوعين  
آخرين للبناء الذهني الدائري في  
قصتيه « القبور » و « رائحة  
الصابون » .. وكأنه يؤكد رؤيته  
السابقة ..

في قصة « الفبر » التي تتكون من ثلاثة أجزاء ( هذا الصباح - شاعرات الصباح ) هنا تتابع رصاصات شخص ما يتعصر يبدأ المقطع الأول من الجزء الأول بالكلمات « الصباح راتحة الصابون . الأجراس : صوات الأجراس الضوء .

موضع كلمتي « الماء »  
و« الأبدى » وينغم الجزء الأول  
والثالث بالرجل ذو اللحية  
( القس ربما ) ينحن فوقه ،  
برائحة فمه العتيق ليقبله ، ربما  
قبلة الوداع من الحياة الدنيا .

في هذه القصة الدائرية يعر  
الكاتب الواقع ، ويكشف عبث  
عالم الحرب بكل مشاهداته  
الداعية الرهيبة ، وأحداثه  
القاسية ، من خلال إستعادة  
الحياة بأكملها في لحظات  
الاحتضار الأخيرة ، ربما هو  
لا يحضر ولكن الواقع يجثم عليه  
بقسوة فيطوى حياته داخل  
الظلمات ..

أما في قصة «الصابون»، وهي أجل قصص المجموعة نجد أن البناء الدلالي هو الغلاف الخارجي للقصة من لقاء عادل والكاتب أن يتهرب من لقاء عادل ويتعاشا (حق) لا تبدأ الأسئلة التي لا معنى لها. عادل يقابل فتاته وبداخل السنينا تقع هناك بالداخل كل أحداث القصة. عادل يخرج وبناء يستظر بالخارج، ليكتمل الحياة الدلالي حين يقابل الكاتب ثانية.

بما أجدت الصفة ( التي تقع  
إحدى السنين) فقد ضفها  
إلى الكتاب بفتي واحد باهر من  
اللال ثلاثة خطوط أساسية :  
أولها : رغبة عادل العارفة في الفتاة وفيها  
يتبدل الواقع والحلم والخيال في  
مخرج رائق . وثانيها سنيارو فيلم  
تجربى أحداثه في النقاش في  
قصة حياة عازف العود جميل  
الحصاد ( غلبت كل مقايص  
السنيارو بإطلال الخيال ) .  
والثالث : الخطوط استعانة كاملة لحياة عادل  
وعلاقاته الأسرية ، وتأثير أبيه  
السطافي وعلاقته بأسامة  
الحربي ( ما نيلدا ) . ومصادفات  
الحمد الهادي حيث كان يعيش  
مع صديق له على بعد القبر وكان  
يحب أن يتزوج بعد الحرب ،  
فكشفت كمت ، كما مات زميله ضنان  
الذي فكتك به قبلة .

**بناء مضطرب :**

أما القصة الرابعة ( المبتدأ  
الخبر ) والتي جاء البناء الفني



## مسرح توفيق الحكيم المسرحيات المجهولة

كتاب : فؤاد دوازة  
عرض ومناقشة : شمس الدين موسى

الظروف الاجتماعية والسياسية التي عرّضت خلالها تلك المسرحيات والملاهي التي أحاطت بالحكيم أثناء كتابته لها . سواء كانت تلك المسرحيات مصرية أم مقبلة ونشر ذلك تحت عنوان « مسرح توفيق الحكيم المسرحيات المجهولة » وجعلها ضمن سلسلة من الكتب ينوي إصدارها عن تراث توفيق الحكيم المسرحي في أجزاء على النحو التالي :

- ١ - المسرحيات المجهولة .
- ٢ - المسرحيات السياسية .
- ٣ - المسرحيات الفكرية .
- ٤ - المسرحيات الاجتماعية .

ولقد تضمن الجزء الأول من دراسة فؤاد دوازة وتلك المحاولات التي تمثل المرحلة الأولى في ترتيب مراحل التطور الفني لتوفيق الحكيم ، وهي المسرحيات الستة التي كتبها بفرص العرض - في سنوات العشرينات - عندما كان شاباً في مقتبل العمر ! وقبل أن تظهر أعماله المسرحية التالية ، التي بدأها بأهل الكهف عام ١٩٢٣ ،

مرت حياة الأديب الكبير توفيق الحكيم بمراحل أدبية وفنية متباينة ، كتب خلالها عدداً كبيراً من الأعمال المسرحية بالإضافة إلى مختلف الأشكال الأدبية الأخرى .. بدأها جميعاً بمجموعة من المسرحيات أطلق عليها تمثيلات قدمتها بعض الفرق المسرحية ، التي كانت موجودة بالعيشريين ، مثل فرقة أولاد عكاشة وفرقة ترقية التمثيل ، وفرقة رمسيس .

وجدير بالذكر أن معظم تلك الأعمال الأولى - ثلاث من المؤلف فلم يتم نشرها في حينها . مما جعلها بعيدة عن تناول النقاد الذين اهتموا بتتبع الأعمال المسرحية الأدبية للحكيم فلم يتناولوها بالقدر أو التقييم وركزوا اهتمامهم على أعماله التالية .

ولقد جئني تلك الأعمال ، التي أصبحت مجهولة اهتمام النقاد المسرحي فؤاد دوازة لبحث عنها وتقب حتى عشر حل معظمتها ، وقام بتحليلها وعرضها في دراسة ثمانية شملت

حتى مات أنه بطل تراجيدي لقد تقرر مصيره في اللحظة التي قرر فيها أن يهرب من واقعه وأن ينساه ، لقد هرب ليعيش فوجد الموت بانتظاره ..

## الهوامش :

- ١ - مجموعة قصص ، المتدا والهير ، إلياس خوري مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الأولى ١٩٨٤ - بيروت
- ٢ - جريدة الأمل ص ١١ حوار مع إلياس خوري - المصاد ١٧٣ - السنة السابعة ٣٠ مايو ١٩٨٥ - القاهرة
- ٣ - « للذاكرة للقراءة » ص ٨٣ إلياس خوري - ضمن مقال بعنوان « لقاء النثر مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٢ - بيروت .
- ٤ - رواية « أبواب المدينة » - إلياس خوري - دار ابن رشد - الطبعة الأولى ١٩٨١ - بيروت .
- ٥ - تاريخ الرواية الحديثة ص ٩٩ البريس ترجمة جورج سالم - منشورات عويدات الطبعة الأولى - ١٩٦٧ - بيروت .
- ٦ - زمن الاحتلال ص ٣٠٢ إلياس خوري مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٥ .
- ٧ - المصدر السابق ص ٢٥١ .
- ٨ - الساقية اليوم وأبدان ١١٨ بيوريس بيور سوف - منشورات وزارة الإعلام العراقية - سلسلة الكتب المترجمة ( ١٩ - ١٩٧٤ ) .
- ٩ - لبنة معاصرين - مؤلف ( ٢ ) جان بول سارتر ص ٤٤ وما بعدها ترجمة جورج طرابيشي منشورات دار الآداب - بيروت .

فيها مضطراً للإسلام وكان الكاتب شاهب أن يرد على استفسار القارئ ليس هناك من مهرب من هذا الجحيم الذي يلفظ الأشخاص في دائرته ..

فيقدم لنا فهم زيدان الذي قرر من البداية أن ينسى حياته المحنطة ، التي حاولت أمه وجدته ويجمعه أن يصادروه داخلها ، فانتقل بين مهنة وأخرى حتى استقر سائقاً لسيرة سكرتيرته الجسورة نذا ، وتكلم معها عن كل شيء ، وما عدا الحرب ، ولم يقرر أن ينسى الحرب لأنه نسها ، كانها زحلت من رأسه واختفت ، لكن ندى استطاعت أن تجعله يتكلم عن عادل وعن الحرب التي نسها وكانت ندى تلتفت فهي تريد أن تسأل وتلدس ، وهي ترفض أن تستمر في المدينة ( القبرة ) . فكر تديم أن يتزوجها والتفت معها في موعد في الكافيريا في المساء وعاد بالخواجه وبدأ يسرع وكلها طلب منه السيد مروان لا يسرع ، يضغط على البنزين أكثر . كانت السيدة تظفر . ثم توقف بعد فترة على الشاطئ . وأطلق منها السيد مروان بحفبه بنسبه السامسوليت وتبعه نديم ، وكفى الرجل فركض خلفه ( لماذا لا بدري وكان القدر يحركه ، وقف الرجل ووجهه أن لا يفتله ، وعندما التذلل ناحيته وكفى الرجل ثابته لكنه سقط وارتطم بشيء ، وبخرج الدم من رأسه .

ترك نديم وترك السيارة وأخذ سيارة تاكسي للبيت وتلفن لندى التي قالت لها ستأتين إلى القهي ( هل يرجع تصرفه الجنون مع الخواجه - رغم حمله - إلى قراره بالسفر مع ندى وهجر كل شيء ؟ .. ربما .. )

أنتظرها في القهي طويلاً ، حتى فرغ القهي من زيارته . تلفن ثانية لها ، لا أحد يرد . دفع الجسابة وأنتظرها خارج القهي . ولم يشعر بالقادمين إليه ومعهم الجرسون ، لقد ظنوه جاسوساً ، وهو الذي وضع مضطجرات بالمكان لفضيروه بقسوة

## منظر من مسرحية يا طالع الشجرة



وهي المسرحية التي نالت أكبر ترحيب من النقاد باعتبار أنها تمثل نوعاً من الأدب المسرحي .

وجدير بالملاحظة أن المسرحيات الأولى - المجهولة - لم تقابل بأي نوع من الترحيب من النقاد باستثناء البعض من السليبيين رأوا أن أعمال الحكيم المسرحية تحمل الكثير من الآراء في مختلف القضايا الاجتماعية التي كانت على جانب من الأهمية مثل قضية مجر المرأة وسفورها بعد أن نزعنا الحجاب وغرجت إلى الحياة سافرة مظهرها مثل الأوربيات .

وما يؤكد أن تلك المسرحيات لم تلق الاستجابات الملائمة ، موقف توفيق الحكيم فيها ، ومحاولاته الدائمة لإسقاطها فلم ينشر منها بعد ذلك سوى مسرحية واحدة في أوائل الخمسينيات ، وهي مسرحية المرأة الجنيينة التي نشرت في سلسلة كتاب اليوم في أوائل الخمسينيات ثم توالى نشرها بعد ذلك .

ولعل فؤاد دوازة في كتابه - الجزء الأول من مسرح توفيق الحكيم - الذي يشتمل على المسرحيات المجهولة - ولم يقصر جهده على تقديم وعرض تلك المسرحيات والأثار التي تركتها على الرأي العام والتي إيمان

عرضها وإنما كان يحاول دراسة السيلور الفنية الأولى للحكيم ، والتي حصنها في الفترة الأولى من حياته وتبدأ منذ طفولته وحتى عام ١٩٣٣ ، الذي اعتبره فؤاد دوازة بداية مرحلة جديدة من حياة الحكيم .

ولقد اتبع فؤاد دوازة منهجاً تاريخياً تحليلياً مستعيناً بما كتبه توفيق الحكيم عن نفسه في كتابه « سجن المصير » و « زهرة العمر » وهما الكتابان اللذان أمدا المؤلف - فؤاد دوازة - بأكبر معلومات ساعدته على إدراك مكونات شخصية الحكيم الأولى ، وما أثر فيها لتقديم صورة كاملة من توفيق الحكيم في تلك المرحلة الهامة من حياته الفنية مع الوقوف أمام المؤثرات المحلية والأجنبية التي أثرت في تكوين الحكيم ليكون ذلك الجزء « المسرحيات المجهولة » هو الأرضية الأساسية لدراسة توفيق الحكيم في مراحل تطوره المختلفة .

والمسرحيات المجهولة - كما حصدتها المؤلف هي على الترتيب ، الضيف الثقيل ، أميتوسا ، العريس ، مخاتم سليمان ، على بابا ، المرأة الجديدة - قسمها المؤلف في الكتاب وتوقف أمام كل منها وعرضها بشكل مسهب ، مع

الإشارة إلى أهم الأفكار التي ضمنها الحكيم في كل منها ، من خلال مراجعته للصحف التي صدرت في تلك الفترة . ولم ينس فؤاد دوازة أثناء ذلك عرض أهم الآراء النقدية التي نشرها النقاد حول تلك العروض . كما أخذ فؤاد دوازة على الدكتور محمد مندور أنه لم يبدأ دراسته للحكيم بتلك المسرحيات التي اعتبرها مجهولة ويقول :

« إنني اعتقد أن أي دراسة متكاملة لمسرح توفيق الحكيم يجب أن تبدأ بجله المسرحيات القديمة فلعل فيها كثيراً من خصائص فن الحكيم الأصلية ، لأنه كتبها قبل سفره إلى فرنسا ، وتأثره القوي باتجاهات المسرح الأوربي وكبار كتبه .

وعلى هذا الأساس كان من أهم ما أحلته على دراسة الدكتور محمد مندور مسرح الحكيم ، أنه لم يبدأ بجله المسرحيات ولم يحاول البحث عنها ودراستها . ولذلك فقد كان من الطبيعي حين شرع في دراسة مسرح الحكيم أن يبدأ بجله المسرحيات نفسها . سألت توفيق الحكيم نفسه عنها فأكد أنه لا يملك أي نسخة منها ، ، ، ، ،

وعلى هذا يقوم كتاب فؤاد دوازة - المسرحيات المجهولة - بسد أوجه النقص التي وأساها

المؤلف في دراسة مسرح توفيق الحكيم بمراحله المتعددة وهي الدراسة التي لم تستكمل من قبل .

يبدأ فؤاد دوازة بعرض مسرحية « الضيف الثقيل » وهي المسرحية التي كتبها المؤلف ١٩١٨ - ١٩١٩ ، وقال عنها الحكيم أنها أول تمثيلية في الحجم الكامل ، مما يؤكد أن هناك محاولات أخرى سبقتها كانت في أحجام أصغر من مسرحية الضيف الثقيل . ومسرحية الضيف الثقيل جاءت تعبيراً عن موقف توفيق الحكيم الوطني إبان أحداث ثورة ١٩١٩ ، وكانت ترمز إلى الاحتلال بالضيف الثقيل ، والضيف في المسرحية يمثل رمزاً مباشراً للإنجليز والاحتلال ، ويرى الكاتب أن مسرحية الضيف الثقيل كانت بمثابة بذرة فنية صغيرة أتت لثمارها الواضحة فيما بعد في مسرحيات توفيق الحكيم العديدة ، كما أنها تظهر أن تأثر « توفيق الحكيم » بالاتجاه الرمزي في المسرح الأوربي كان وليد نزعة أصيلة في نفسه لها مقدماتها السابقة على سفره إلى أوروبا واحتكاكه بالحجم مسرحها وأدائها . . . . . وعلى مسرحية الضيف الثقيل المسرحية بمنزلة « أميتوسا » التي شارك الحكيم في صياغتها شعراً محمد السيد خضير ، وأفكارها المسرحية متبينة من مسرحية « للشاعر الفرنسي كارموزين ، حولها الحكيم على الجو القروني بعد أن قام مع محمد السيد خضير بكتابتها ونظمها كي تؤدي كأيرو غنائية قرونية على المسرح .

وستتبع « فؤاد دوازة » من اقتباس الحكيم مسرحية أميتوسا من مسرحية كارموزين ، وللأفريد دي موسيه ، تلك النزعة الرومانسية والعامية التي غلبت على معظم كتاباته الأولى ؛ ويقول « أن رومانسية الحكيم في تلك الفترة من حياته - حيث لم يبلغ الرابعة والعشرين - تفوقت على رومانسية موسيه قياساً على خاتمة مسرحية موسيه ومسرحية أميتوسا التي كتبها الحكيم .

١٥ سبتمبر ١٩٨٧



ويعتمد فؤاد دواره في تقديمه للمسرحية الثالثة « العريس » على آراء النقاد ، حيث لم يثر على النص ، مما جعله يسجل في كتابه آراء عدد من النقاد الذين هاجموا المسرحية وأخذوا على الكاتب مخالفة أحداثها للتقاليد المصرية . وثاني المسرحية الرابعة بعنوان « خاتم سليمان » عام ١٩٢٣ ، وهي المسرحية التي كتبها بالاشتراك مع أحد أصدقائه وهو مصطفى ممتاز الذي كان يصرى المسرح مثله . والمسرحية مقتبسة عن رواية فرنسية اسمها « غادة ناريون » تحولت إلى مسرحية غالية بعنوان « خاتم سليمان » ويرجع فؤاد دواره أن أصل الرواية المقتبسة عنها مسرحية « خاتم سليمان » للكاتب ميجس أبشبا عنها مسرحية شكسبير « العبرة بالقوائم » لأن البطل في كل من المسرحيتين يتزوجون ، مكرها بالسر الملك ، مما يجعله ينفر منها ويرب بأن ميدان القتال بعد أن يتحدثها بأن تحصل على اهتمام الذي يحيط بأصبعه ولا يلمحه أبدا . ثم يد لك مسرحية « على بابا » لكي يكون ترتيبها الخامسة كما أوردوا « فؤاد دواره » وصل الرغم من أنها الأخيرة من حيث تاريخ كتابتها ، فلقد كتبها الحكيم بعد أن انتهى من كتابة مسرحية « المرأة الجديدة » في صيف ١٩٢٤ وقام الحكيم بكتابة جميع الأغاني التي شملتها مسرحية « على بابا » ، التي يسجل فؤاد دواره بعضها . والمسرحية مقتبسة من حكاية على بابا والأربعين حرامى التي وردت في الحكايات الشعبية واستلهمها الكثير من الكتاب في معظم أنحاء العالم . ويوضح « فؤاد دواره » أن نص الحكيم « على بابا » جاء على غرار نص على بابا للمؤلفين الفرنسيين « فانتال وريو سنك » حيث نقل الحكيم جميع التعليقات التي كتبها المؤلفان الفرنسيان بيشان الديكورت ، حتى أنه يمكن القول أن النص الفرنسي كان أمامه تفرج تعليمات .

وثالث المسرحية الأخيرة « المرأة الجديدة » . وهي المسرحية التي

أثارت أكبر قدر من الضجة حولها ، حيث ظهرت وسط حركة سفور المرأة التي كان المجتمع يروج بها خلال العشرينيات ، مما جعل حوار المسرحية يحمل قلق الحكيم من تلك الحركة ، وأثر السفور على فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين ، وأثر الاختلاط السافر على الزوجية المستقرة وحياة الأسرة ، ويعتبر المؤلف أن مسرحية « المرأة الجديدة » لها أهمية خاصة بين نتائج تلك المرحلة البارزة من حياة الحكيم الفنية . ويسجل « فؤاد دواره » آراء بعض النقاد في المسرحية بعد عرضها ، لما حملته من آراء الحكيم التي كانت ضد السفور . . . . . ويقول الناقد محمد علي حماد . . . . . « لا يتصور المؤلف من أن يذكر اسم قاسم أمين على لسان نجيب في معرض السخرية ، كما أن أراد أن يقول أن قاسم أمين يريد للمرأة الحرية في السفور تنسقط . . . . . فهل هذا جزاء قاسم أمين من مؤلفيها وأديانها ، وهل هذا هو التقدير الذي يقدمون به هذا المصلح الاجتماعي الكبير . . . . . »

ويلاحظ فؤاد دواره « أن مسرحيات الحكيم في تلك الفترة لا تكاد تتميز من المسرحيات التي كانت شائعة في ذلك العصر ، فلقد جمعت كل مزاياها وسوداتها ، بحيث نجد أنه ليس من السهل تمييز بعض خصائصه الفنية المتفردة .

وفي النهاية – فإننا نرى أن الجزء الأول من مكتسب مسرح توفيق الحكيم « بعنوان المسرحيات المجهولة مثل أرضية هامة جداً للدراسة مختلف الظروف الفنية المختلفة في مسرح الحكيم » بالإضافة إلى أنه يمثل الأرضية الأساسية – أيضاً – للمكونات التضافية لتسويق الحكيم ، وما أثر فيه في تلك الفترة من حياته الفنية المبكرة من أشخاص وظروف منذ طفولته وصباه مثل الأسطح حميدة والفنص والتي كانت تروىها الأم ، والألعاب الطفولية المختلفة التي كان يلعبها .

## لخص : رجب سعد السيد نقد وتحليل : عبد الرحمن شلش

هذه المجموعة القصصية التي تحمل عنوان (الأشعة الرمادية) هي باكورة الإنتاج القصصي المطبوع في كتاب للأديب رجب سعد السيد السلي ولد بالاسكندرية في عام ١٩٤٨ ، والذي تفتحت موهبته في أصقاع نكسة ١٩٦٧ ، والمشارك مقاتلاً في حرب ١٩٧٣ . تتنوع اهتمامات صاحب هذه المجموعة ، فهو يكتب الرواية ، ولديه حمل روائى مخطوط بعنوان : (النتيجة . . . الحياة) . كما يكتب المقال والدراسة العلمية وله في هذا المجال كتب صدرت مثل : (الحرب ضد التلوث) و (البحر . . أسرار وكسوف) . بالإضافة إلى أنه له مجموعة قصصية أخرى مخطوطة بعنوان (صديق إسماعيل) ، وكتابات على شكل دراسات في النقد الأدبي .

وأوضح أننا أمام كاتب له اهتمامات بكتاتبة القصص القصيرة ، والرواية ، ولقد ، إلى جانب البحث في مجال من مجالات الثقافة العلمية .

وعندما نتوقف عند مجموعته القصصية التي بين أيدينا ، نجد أنها تضم أربع عشرة قصة ، كتب معظمها في الفترة بين أكتوبر ١٩٧٠ وأكتوبر ١٩٧٤ ، وهي

الفترة التي عاشها الكاتب مثلاً ضمن القوات المسلحة المصرية . وتتمحور المجموعة حول الحرب ، وتأتي غالية لتصفها تتوهم على المخاض الذي ساد قبل حرب رمضان – أكتوبر ١٩٧٣ حتى العبور وما بعده .

وفي هذه الفترة استحوذ أن نضع قصص المجموعة تحت مجهر النقد ، من خلال رؤية تنحى ببنائها رسداً وتحليلاً وتقوياً ، كما نعرف على سائر المجموعة من إيجابيات وسلبيات .

تأخذ غالبية القصص في المجموعة شكل موالف ، تمسك ما تعرض له إنساناً ، ومقاتلاً بصفة خاصة ، من ضغوط نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية ، في رحلة الحياة خلال فترة السبعينات ، بكل ما شهدته من صراعات ومتغيرات .

إن الكاتب في هذه المجموعة يثارت مواقف من أمور قد تبدو صغيرة في حياة شخصياته ، لكنها أمور تكشف في الوقت ذاته عن أمور كبيرة ، بل وهامة ، في حياة هذه الشخصيات بما يتغير داخلها من هموم وعذابات وأشواق .

وأحسب أن هذه الأمور الصغيرة – الكبيرة – الهامة ، هي مادة خام ، غنية ، تفيد الفن

بصفة عامة ، والقلعة القصيرة بصفة خاصة ، لأنها مادة تشكل الحياض التي ينسج منها العمل الإبداعي .

وكان صاحب هذه المجموعة القصصية واضعاً يده على أمور صغيرة ، إنشغلتها من رحلة حياة شخصياته ، ليصنع منها خيوطاً تتداخل في نسج أعماله ، فالتزيت من شكل القصة - الموقف .

في قصة ( الفشل ) نجد موقفاً للشاب رافع حياة المطاردة مع أبيه في الجبال ، حتى لا يفتق صوره في عمل لا جدوى منه ، واختار أن يواصل تعليمه ، لأنه كان يرى في العلم طريقاً نحو المستقبل . لكن هذا الشاب عاش وحيداً حزناً ، وأحس بالفصاح والاختلاف ، ولم يحس بنفسه الحب .

وفي ( سياحة في غابة الأشجار المتصحجرة ) موقف يضم عاشقين ، عاشاً في مواجهة الخوف الذي تسلل إلى حياتهما في زمن الحروب السلي يتخطى الضحية ، كما أشار للقتال العائش في قوله إلى حبيبه .

وفي قصة ( فانتازيا الفئران الجبلية ) نواجه مشاكلات يعيش لحظة الحلم ، حيث يتخيل أنه يحمل امرأة ويحسها خلف جبوش الفئران ، ثم يدخل إلى ما أسماه مرحلة ( التفتير ) . وإن كان هذا المقاتل يخسر بنمسه بالانتباه إلى النوع الإنساني .

وفي قصة ( نقش على جدران كهف الخوف ) موقف يجمع بين مجموعة من مقاتلينا ، وحدت بينهم أحزان الانكسار الذي عشناه في أعقاب النكسة ، وظلوا يعملون في صمت من أجل اليوم الموعد . وتمكس الرؤية صورة للصدود قبل يوم العبور الذي كانوا يجلسون به . يتلون أحدهم : وأيا الجبن المنتظر .. طال المخاض .. احتملتنا ونجتمله .. لكنك يجب أن تكتمل لتخرج إلى الحياة قوما مزدهراً واعداً .

الحصول على إجازة لمدة قصيرة ، كي يقدر قرانه على حبيبه . ثم يعود إلى موقفه ، وتصدر الأوامر بالعبور ، ويشترك في الاقتحام عققا حلته ، وإن أصيب ونقل للعلاج في إحدى مستشفيات العاصفة .

وفي ( الرياح تملأ الأثرية الرمادية ) نجد موقفاً لقتال وممشوقته ، في لحظة مواجهة العاصفة ، حيث يربطان بين الحاحص والعام : ( تساندي - ياساندي ) - من أن أحلاص الوردية الصغيرة لن تتحمل إلا داخل الحلم الكبير .

وفي ( دعوة إلى حبل رقص جماعي في ميدان محطة الرمل ) نواجه عاشقاً يعلن انتهاء عصر الحب ، بعد أن تركته حبيته في زماننا السريعي ، كي تقترن بأخر ، باعث نفسها له من أجل المال .

وفي قصة ( عقود قبل ذلابة ) عاشق يبدو مضطرباً في موقف تعرضت له حبيته حين جاءتها امرأة متسخة الثياب تبع عقود القتل . وكان كل شيء في هذا العائش يرتطم في هذه اللحظة ، مع أنه كان من قبل يشترك باطلاق الصواريخ في الحرب .

وفي ( العزف على الأوتار المرثية ) نجد موقفاً لكاتب ، كان يحرص على رصد لحظات الهزيمة والفقر والمساكنة في حياة الإنسان . وعاش صراعاً بينه وبين ذاته ، وبينه وبين الآخرين .

وفي ( صورة من قريب لوجه حبيبي ) شاب خرج متصراً من الحرب ، لكنه كان يعاني من الخوف ، وقال لحبيبه : والخوف ليس وصمة عار ، بل أحباطة قلمة حضارية عظيمة . وأضاف : وإن الحرب موت وخوف .

وفي ( بلاغ عن مقتل البهجة ) موقف لزوجين ، يعيش كل منهما في واد ، فلا أولاد لها ، ثم تحير الزوجة زوجها بأنها حامل ، حتى لا يتدم على زواجه بأمرأة مريضة .

وفي ( اختطاف ) عاشقان يواجهان موقفاً حرجاً حين كان معاً في نزعة ، لقد اختطفها مجموعة مكونة من أربعة أفراد أشدهم ، ولكن الشاب قاومهم حتى سقط . واكتشف أحدهم أنه كان قائد أول فصيلة فتحت نفرة في خط بارليف ، من خلال أصابه كانت في كتفه .

وفي قصة ( قبل الجاهل ) موقف للمدرس الذي سأل للعمل في ليبيا ، لكنه تعرض للإهانة حين ضرب وعذب ، بسبب انجلاءه بسرعة حافظته تقود من إحدى السيدات ، فما كان منه وهو مصاب في المستشفى إلا أن قدم استقالته .

وفي ( انزل ) نجد موقفاً لسائق ( التاكسي ) الذي استقل سيارته أحد السائحين طالباً منه أن يقوم بجولة في مدينة الاسكندرية ، حيث ولد هذا السائق وعاش حتى هاجر عام ١٩٥٩ . وكان

السائق جندياً شارك من قبل في حرب أكتوبر ، ولهذا لما سمع من السائق أنه إسرائيلي ، حتى أوقف السيارة طالباً منه مغادرتها .

هذه هي المواقف المطروحة في قصص مجموعة ( الأثرية الرمادية ) بكل ما فيها من هموم وأفكار تؤرق كتابها ، وتلك الحرب - حرب رمضان / أكتوبر - في طليعتها .

لم يلجأ الكاتب إلى المباشرة والتقريرية والتسجيلية ، مما تجده في غالبية الأعمال التي صورت الحروب ، بل إنه قدم عبر إحدى عشرة قصة رؤى تميرية ، تدور حول الحرب التي عبرنا فيها من الهزيمة إلى النصر .

من هنا لم يكن في القصص التشعاب ، أو خطابة ، أو موعظة ، حيث اعتمدت قصص المجموعة على عنصر الصدق الفني السلي تحقيقاً لها على صعيد الشكل والمضمون .

واستطاع الكاتب أن يمزج بين ما يدور على جبهة القتال وبين ما يجري في الحياة المدنية لشخصيات قصصه ، كما استطاع أن يربط بين الخاص والعام في حياة هذه الشخصيات .

وبدت الشخصيات في قصصه بضعفها وقوتها ، فكانت كما هي في الحياة ، ولم تكن نمطية ، بل جاءت شخصيات حية : محب وتكره ، تفرح وتحزن ، تعمل وتحلم .

وإذا كانت هذه الشخصيات شاذة سلبية أكثر منها نماذج إيجابية ، إلا أنها غائقة مستهمة من الواقع ، وتراها في معظم القصص لا تكف عن التحدي والمجابهة والرفض .

ولم تكن غالبية الشخصيات في القصص القاسية من أجل الرفض ، بل أنه رفض من أجل التنوير نحو الأفضل والأجمل . فالكاتب يعلم بإنسان أكمل ، وهذه رؤية مطالب بها كل كاتب حقيقي في زماننا .

ولا تقوم قصص المجموعة على الحكاية ، أو الوصف ، أو



وفي قصة ( من إزالة السواتر ) موقف للمقاتل الذي رغب في

السرد، أو الشخصية ذات البعد الواحد، مما نجده في كثير من القصص ذات الشكل التقليدي المتعارف عليه للقصّة - الحكائي.. بل تقوم معظم قصصها على طرح أمور صغيرة أو حالات نفسية لشخصيات إنسانية المظهر والجوهر، فتكشفها بما يطرح في أعينها من هموم وتطلعات. والكتاب هنا استخدم تيسار الوصي استخداماً فنياً جيداً، فرسوم الشخصية من الداخل مبرراً من رغباتها وأوهانها وأمانها، وبدت بأسرها وضئفاً، ولم تكن شخصية أحادية البعد، لأنها ظهرت بصورة من أكثر من بُعد، فجاءت شخصيات أقرب إلى الشخصية المركبة. كما أسهم تكتيك العودة إلى الماضي في ربط حاضرات الشخصية بحياتها، لمعظم الشخصيات في القصص لا تنفصل عن الماضي وهي تعيش في الحاضر. وإن استخدم الكتاب الفعل المضارع بكثرة، وهو يخلق في القصص حيوية اللحظة الآتية التي كان الحدث يبدأ بها، دون إغفال للماضي الذي لم يخف صورته في كثير من هذه القصص.

ولئن صور الكتاب مسرح المآرك بكل ما فيه من تغيرات منذ حرب الاستنزاف والصمود حتى العبور العظيم، فإن الكتاب في غالبية قصصه كان حريصاً على التعبير عن الوجه الآخر للحرب، وتلفس به الوجه غير العسكري أو الوجه المذل، ما حيث ركزت هذه القصص على حياة مقاتلين، من خلال مخافتهم أو مواقف عاشها بعيداً عن الجبهة. ولهذا اقتحم القصص حياة هذا المقاتل، لتكشف لنا من همومه وفكره وسلوكه.

ولم يكن غريباً، والحال هذه، أن نجد إلى جوار ملاحم الحياة في جبهة القتال، معاً مجاد إطار الحياة الغنية لهذا المقاتل الذي بدأ في كل القصص متنبهاً إلى مدينة الاستكشافية، حيث برزت معالمها تترسم صورة للتعبير المكان في القصص،

مثل: البحر، والكورنيش، واليناء الشرفية، وقلمسة قايتباي، ومسجد المرسى أب العباس، ومخطة الرمل، والمثنية، وغير ذلك من المعالم.

ويبدو واضحاً ميل الكاتب إلى استخدام ضمير التكلم في كثير من قصصه، كما جاء حواراً مبرراً عن الشخصيات فيها.

ويمكن الكاتب من أن يحقق شاعرية التعبير في معظم الرؤى المطروحة، إذ بدأ أسلوبه معتمداً على ما في الشعر من حرارة وشغافة. وتسوق بعض النماذج على سبيل المثال، لا الحصر.

جاء لي لسان المقاتل المصري وهو يخاطب القول في قصة (نقش) على جدران كهف الخوف) ما يلي: «قادم إليك أياها القول. أعرف الأرض تحت قدمي. حين أقف يبابك سأزقك نيك أن تخرج لي، فردك بكلمات الأصداء. أعرف أنك موجود وأنتك تتخبط. أعرف أيضاً أن جزءاً من تكوينك لا يزال ينظر من عيني ويقع في رأسي لكني أملك دولتي. صرعى أسياخ النار. مري في حقير. جوسي في أقبية المسخ. اقتلني أشجار السم النجسة تنزف معها كل خلايا الغربة في الوطن - الأحران - النكسة، ص ٤٦.

وجاء على لسان العاشق المقاتل وهو يخاطب معشوقته في قصة (صورة من قريب لوجه حبيبي) ما يأتي من تعبير شمرى: «يا وجهها الطيب الطيب قرب فأل حزين، ولا أسعد إلا بك. يا وجهها الطيب أقدم فإني مرقع واهن ولا يشتد عودي إلا حين أرتوي من يتابعك. القرب واعطني الأمان، وأعجب عني شبح جدران البيوت الذائبة في مياه أمطار شتاتنا القاسي. اقرب ولا تدعني أفسدك أن السكن في ضباب الحرب صار حلماً بعيد المآل. اقرب واجهي من كل الأصوات التي تصرخ في بلادانة - فإن مسرعه. مسرعه.. لم أصد أيقين ص ١٢١.

ومثل هذا التعبير كثير في غالبية القصص، كما جعل في أسلوبها يكتسب بشاعرية أخاكة، وهي من أبرز السمات الأسلوبية التي صاحب هذه المجموعة القصصية.

لكن هناك بعض الصور التعبيرية التي تبدو غامضة في أسلوب الكاتب، حيث نراه أحياناً يلجأ إلى التعبير الغريب الذي لا ينتسب مقتضى الحال في الموقف، ومثال ذلك قوله ص ٧٤: «يفتال انتشارها السرطاني أمان الحبيب، لم يكن هناك داع أو ضرورة لتعبير (السرطاني). وكذلك قوله ص ٧٥: «ينزود الجلام جذران كهول الدفاعية وبدا تعبير (الجرام) في غير حله. ولم تحل المجموعة من الأخطاء اللغوية مثل استخدام (نقش) للتعبير عن الاستهزاء، والصحيح: تنقذ. كما جاء تعبير: «أن (نقش) ملاحظ، والصحيح: ملحوظ. وجاء تعبير: «دعا (نسر) قليلاً، والصحيح: نيسر. وغير صحيح القول: (النوسة (التي) جعلت يوبين، والصحيح: اللان.

وكان الكتاب موفقاً في اعتماده على النهاية المفتوحة في غالبية القصص، وهي نهاية تناسب القصة القصيرة، لأن هذا النوع من النهاية غير الخاسمة يسهم في شحن القارئ بالتفكير في الموقف ويدعوه إلى التساؤل والتأمل. وإن كان الكتاب اعتمد على النهاية الخاسمة في قصتين هما: (فصل الأيمان) و (الزول)، وكان من الأفضل فنياً أن تأتي في هاتين القصتين مفتوحة، كما تتفق مع طبيعة الموقف المطروح فيها بكل ما فيه من دلالات وسؤالات.

ولم تحل المجموعة من الرمز الشفاف الذي لا يستغرق على القلم، فالحقيقة في كثير من القصص ترمز إلى الأرض - الوطن - مصر. والقول يرمز إلى العدو. والجنين يرمز إلى الانتصار الذي تحقق في حرب أكتوبر.

ولو اختصرت المجموعة على قصص الحرب، وروعت القصص الأخرى التي ليس لها علاقة بهذه الحرب، وهي قصص: (الفشل) و (بلاغ عن مقتل النجدة) و (فصل الجاني) فإن ذلك كان يؤدي إلى تقديم باقة من القصص، تلود كلها حول موضوع واحد، من خلال رؤى متعددة، تختلف من رؤية لأخرى حسب زاوية الرصد وفتية تناول.

كما أن المجموعة لو سميت باسم إحدى قصصها كاملاً، وهو (الرياح غلاً الأضرعة (الرمادية) لجاء هذا أفضل من العنوان الذي اختصر وحدت به، لأن العنوان الذي اختاره الكاتب كان أكثر تعبيراً وإيماء بمضامين قصصه من العنوان المختصر الذي اختير بمفرده الإدارة الشرقية على السلسلة التي تصدر من المركز القومي للفنون والآداب بالقاهرة.

ومهما يكن الأمر، فلهذه المجموعة القصصية تسجيل اقتراباً من متاح حرب رمضان - أكتوبر بكل ما شهدناه من ضغوط وظروف وتحولات، انعكست على حياة إنساننا، ومفاننا الذي عايش أشرف معارك نصلائنا، حتلاً مير محققاً النصر على عدونا في ملحمة العبور.

وإذا كانت معظم الأعمال الأدبية التي استهلت هذه الحرب لم ترتفع إلى مستوى هذا الحدث مبالغ وإيداعه، إلا أن غالبية قصص هذه المجموعة عززت عن المناخ الذي عاش في ظله مقاتلتنا سواء في الفترة التي سبقت هذه الحرب، أو في انتهائها، أو في أعقابها.

وبدا الكاتب في قصصه صاحب قضية، مدافعاً عنها، ومؤمناً بالتفاني في سبيلها من أجل انتصار الحق الذي حقق على أيدي أبطال العبور والانتقام. وكان كاتبنا واحداً من حملة السلاح والقلم، الذين عاشوا تجربة الحرب، ولهذا هب عنها تعبيراً صادقاً وأميناً.



شعر

## أمير تاج السر

### ٢ - انحناءة:

يحي كفاضة الظهر والعبرات السريعة .  
يحي من الزحف نحو الرموش الحبيسة ...  
قلب يدي بعاصمة الصبح ...  
قلب يدي بعاصمة الظهور ...  
قلب يهاجر بين الترهل  
يصنع لافة للمرود ..  
وشاحنة لمير التواجد ..  
يكب ان التي سكنت رلة ثالثة .  
والتي سكنت لغة ثالثة .  
والتي ولقت في الكاء الضلوع  
عل لونها  
سجى / العاس .

### ٣ - انحناءة:

يكب الآن نيازه في زحام الخروج ..  
بعد المساء إلى سعة الانشاد  
فيحتك بالقاطرات ويمشى  
ويحتك بالقاطرات ويمشى  
ويحتك باللون والنهى ◆

### ١ - انحناءة:

جَاهَزَتْ بِالْغَيْابِ ...  
تَحَرَّكَ نَفْسُ الْوَلُوفِ عَلَى جَبِيحٍ  
وَاغْتَسَلَتْ بِمَاءِ الشُّرُودِ ..  
وَحَلِمَ التَّرَاقُصِ بَيْنَ الْمَحَابِ الْمَهْجُورِ  
بِاللُّغَةِ الْمُسْتَرْجَعَةِ .  
وَكَانَ وَلُوجًا لِفَصَارٍ وَلُوجًا  
وَصَارَ يَلْمِسُ الْعَامَةَ فِي مَلْحَقَاتِ الشَّلَى  
وَيَلْمِسُ الْمَسَافَةَ فِي حَاجِيزِ الْإِخْتِلَافِ .  
فَيَأْخُذُهُ الْجُدُولُ / الْأَنْسِيَابُ  
وَيَكِي .  
وَكَانَ خُرُوجًا .. لِفَصَارٍ خُرُوجًا  
وَصَارَ يَدَاعِبُ شَمْسِيَةَ الرِّيحِ ..  
يَشْهَدُ أَنَّ الْقِيَّ حَلَبَتْ مَقْلَبَهَا  
وَرَاوَدَتْ الْإِطْلَاقَ إِلَى دِفْءِ الْعَمْرِ  
كَانَتْ هِيَ اللَّمَسَاتُ الْأَخْيَرَةُ



المضمونة الحياة المستقرة على ضفاف النيل ، فأنشأوا القرى ، ومارسوا الزراعة كحرفة أساسية .

ومن حسن الحظ ، أن وصلت إلينا آثار  
عديدة من الأعمال والانتاجات الفنية لكل  
مجتمع من هذين المجتمعين [ مجتمع الصيد  
ومجتمع الزراعة ] . وثبت لنا تلك الآثار  
بوضوح مدى الاتفاق والاختلاف في  
خصائص كل فن عن خصائص الفن  
الأخر .

يجمع الصيد مثلاً ، كان همه الأكبر هو الحيوانات التي يطاردها للإيقاع بها اصطفاها . لذلك فقد كانت رسوم الحيوان في الغالب في تلك الآثار الفنية التي احرزها هذا المجتمع القديم . في البداية كانت أغلب رسوم الحيوان تصوره في حالة « سكون » باعتبارها الوسيلة الأسهل في التعبير الفني . ثم تطور الأمر بعد ذلك ، وسجلت رسوم على هيئة تصور الحيوان في حالة « حركة » وهي طريقة تدل على تطور الأسلوب والتكيف . خصوصاً من ناحية القدرة هؤلاء الفنانين الأوائل على رسم وتصوير « الموضوعات » من ناحية البرونز

PROFILE  
FRONTAL

● فن المجتمع الزراعي .

وعندما استقرت الحياة على ضفاف النيل، وانتشرت القرى والمدن في مناطق واسعة على طول مجرى النهر من الجندل حتى أحراش الدلتا، بدأت أصوات جديدة لحن مختلف، قُدر لبرهته تثبت وتزدهر وتزداد رسوخاً وثباتاً، على قائمة ومستمرة على الإزهار والإثمار في نهاية القرن العشرين.

كانت البدايات الفنية زمند ساذجة بسيطة بطبيعة الحال ، ظهرت في شكل خطوط حفرت حفرا هنا على سطوح القدر الفخارية بعد ان أصبحت صناعة وفخار الزرو من ضرورات الحياة . وقد تنوعت أشكال تلك الخطوط ، بين خطوط مستقيمة عمودية أو خطوط مستقيمة ( أى تكون من نقاط متوالية ) عمودية مستقيمة ، ومتعوجة ، تتصلد على بعضها أحيانا ، ويتوازي مع بعضها أحيانا أخرى ، وتأخذ شكل المثلثات والمربعات والمستطيلات ، وحتى يميز الفنان هذه الخطوط عن السطح الفخاري المحضرة عليه ، كان يملأ حيز وضعن تلك الخطوط

ويكاد يبدو للمرء أن هناك قانوناً مقدساً واحداً لا يمكن الفكك منه ، كان يحكم القانون المصرية القديمة كلها على مدى كل تلك القرون ، وإن هذه الفنون المصرية الخالصة كانت تسقى من نبع واحد ، أو أولهما وحى إله مشترك ، حتى تبدو في النهاية كما لو كانت من إبداع فنان عبقري واحد استغرق عمله آلاف السنين ، وليست من إبداع عشرات الآلاف من الفنانين ، ظلوا يبيعون ويؤمنون في تلك القرون على مدى قرون وأحباب التاريخ القدم كله .

● الفن المصري قبل التاريخ .

منذ عدة آلاف من السنين قبل الميلاد ، وقبل أن يبرز للتاريخ فجر تبتين فيه الأمور بوضوح ، عاش سكان وادي النيل الأدنى على التلال والوديان العالية التي تحيط بالنيل في هذا الجزء من مجراه ، وكانت حياتهم تقوم أساساً على التجول وصيد الحيوانات .

ثم جاء حين من الدهر استطاعت فيه  
تلك الجماعات من السكان أن تجد الوسائل

لو وضعنا أى عمل من أعمال الفن  
المصرى القديم ، بين مئات أو آلاف  
الأعمال الفنية التى أنتجها فنون الإنسان فى  
العالم القديم أو فى العصور الوسطى أو فى  
العصر الحديث ، فلإننا نستطيع أن نقدر  
الفن المصرى القديم بلمحة عين واحدة .

هو فن يتميز بخصائص ذاتية لا تخفى  
على عين أي إنسان قادر على تلوق الفنون أي  
كان مستوى تلوقه . وهذه الخصائص هي  
التي جعلته فناً فريداً متفرداً بذاته بين سائر  
الفنون في كل زمان من أزمنة التاريخ  
الإنساني ، وفي كل مكان عاشت فيه  
الجماعات الإنسانية على الأرض .

وبالإضافة إلى تنوع وتعدد موضوعات وأساليب الفن المصري القديم في مختلف أشكاله وفروعه، فلم يمثله أى فن آخر أروية حركة فنية أخرى في أى مكان في العالم، في شدة تمسكه بالحرص على التقاليد والقواعد والأساليب الفنية التي كانت توارثها الأجيال المصرية القديمة جيلاً بعد جيل، على مدى ثلاثة آلاف سنة متصلة.

مادة بيضاء تظهر جليلة ويوضح على السطح الفخارى الذى قد يأخذ اللون الأحمر أو الأحمر .

وفى مرحلة ثالثة ، بدأت هذه الخطوط الزخرفية تلين وتزداد مرونة . وبدأ ظهور أشكال مثل الأوراق والغصون النباتية ، وأشكال النجوم السماوية ، وأشكال زخرفية أخرى أكثر تعقيداً تحاكي فضائل السلالة المتداخلة .

وهكذا انطلقت يد الفنان وراء انطلاق خياله وقدراته على التفنن والابتكار ، فظهرت الزخارف التى تعتمد على أشكال حية كالإنسان وأنواع أخرى من الحيوان كالتماسيح والوحوش والفيلة والزراف وأفراس الهير والأسماك والكلاب المستخدمة فى عمليات الصيد . كما كثر ظهور القلوب والسفن النيلية والبحرية بشكل ملحوظ ، إلى آخر تلك الأشكال الفنية المسجلة على ما عثر عليه من آثار يرجع تاريخها إلى عصر ما قبل الأسرات [ فى الألف الخامسة قبل الميلاد ] . وأشهرها آثار « حضارة دير تاسا » التى تقع بشرق النيل بمحافظة أسيوط ، و« آثار » حضارة البدارى » التى تقع جنوب دير تاسا وأمام مدينة أبوتيج ، و« آثار » حضارة نقادة الأولى والثانية ، التى تقع بمحافظة قنا ، وهى حضارة كانت أكثر تقدماً من حضارة دير تاسا والبدارى ، وتجمع أيضاً إلى عصر ما قبل الأسرات [ وهى ما اصطلاح على تسميته بعصر ما قبل التاريخ ] .

### • فنانون العصر العتيق .

وقد اصطلاح علماء الإيجيبتولوجى على تسمية عصر الأسرتين الأولى والثانية باسم « العصر العتيق » أو « العصر البكر » أو « العصر المبكر » ٣٠٠٠ - ٢٦٣٥ ق . م . وذلك تيمناً له من عصر الدولة القديمة الذى يبدأ ببداية الأسرة الثالثة وينتهى بنهاية الأسرة السادسة .

وفى العصر العتيق هذا ، بدأ حكم الأسرات الملكية بعد أن تم توحيد الوجهين القبلى والبحرى ، وأنشئت أول دولة وحكومة مركزية فى تاريخ الإنسان . وفى هذا العصر حدثت نهضة مفاجئة شملت فنون الكتابة والرسم والتصوير والنحت والعمارة ، كما ظهرت حضارة راقية تسم بحسن ودفقة التنظيم ، وتتفتح بأعظم قدر من مظاهر الرخاء الذى كان متاحاً لآلئها العالم القديم .

البناء الشامخ الذى ظل ينطق السحاب وحده على مدى نحو سبعة وأربعين قرناً من الزمان ، وحتى شيدت أول ناطحة سحاب فى أمريكا فى العقد الثانى من القرن العشرين .

### • الفن المصرى فى الدولة القديمة .

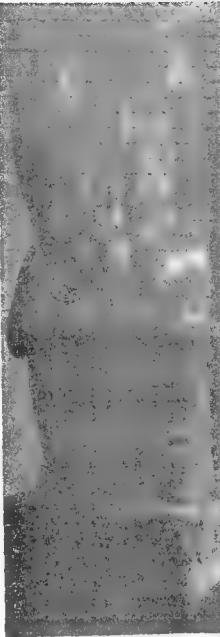
وفى عصر الدولة القديمة [ ٢٦٣٥ - ٢١٥٥ ق . م ] صاغت مصر وعاشت عصرها الذهبى ، فقد بلغت الدولة أعلى مراحل القوة فى شكل حكم مركزي شامل ، كما بلغ الشعب أعلى مرحلة فى الإحساس بالأمن والاستقرار ، والأحاسيس بأن جميع الفئات عبارة عن جزء لا يتجزأ من النظام الذى تتحكم فيه مؤسسة الحكم وعمل رأسها الملك ، الذى يرأس أيضاً المؤسسة الدينية التى سيطرت على كل الناحى الدينية والعقائدية والفكرية والثقافية والفنية والأدبية فى جميع أقاليم الدولة .

وكان من الطبعى إذن أن يحتاج النظام إلى تأهيل العديد من الفئات والأفراد الذين يتفنون أوامره ويعشقون أغراضه . ولهذا فقد أطلقت الحرية بأوسع معانيها أمام أصحاب الكفاءات الفنية من رسامين ومصورين ونحاتين للنحت البارز والغائر ونحاتى التماثيل والمهندسين المعماريين . كما تميز المناخ الثقافى لظهور نهضة فلسفية وأدبية لم يشهدها من قبل أى مجتمع من المجتمعات الإنسانية فى العالم القديم كله . .

وفى عصر الدولة القديمة وسخت التقاليد لاسلوية ، وقيمت القوانين والقواعد التى تحكم فى الفن المصرى القديم بجميع اتجاهاته على مدى ثلاثة آلاف سنة وأكثر وقد ارتبطت هذه التقاليد والقوانين والقواعد بفهم « الكون » لدى قداماء المصريين . ولذلك فقد ظلت على ثبات مقدس لا يمكن الخروج عنه . بحال ، لأن أى خروج على هذا « النظام » الذى يحكم الفن ، كان معناه خروجاً على نظام الكون وتدمير .

من هذه القوانين الملزمة مثلاً ، تمهيد أجزاء الجسم البشرى التى ترسم أو تصور أو تنقش من زاوية « البروفيل » والأجزاء الأخرى التى تسجل من « الواجهة الأمامية » . وأن تصور المرأة مضمومة أو متجاوزة الساقين تمبيراً من الحفر والحمام والاحتشام ، وهى صفات أصبحت جزءاً لا يتجزأ من التعبير العام عن جمال المرأة .

ولقد اختلف المؤرخون فى تفسير هذه الطفرة الهائلة التى طفرها الفن المصرى القديم فى العصر العتيق . ولكنهم أجمعوا على أن هذا الفن قد بدأ يكتسب خصائصه ويحصن بقواعده وقوانينه فى ذلك العصر . وبدأت تلك الخصائص والقوانين تسود جميع الانتاجات الفنية من أعمال الرستم والتصوير والتصميم الزخرفى والنحت الغائر والبارز ونحت التماثيل وفن العمارة الذى أخذ يتقدم بسرعة هائلة حتى بلغ فى بداية عصر الدولة القديمة ، أولى درجات القمة ، متمثلة فى هرم زوسر المدرج بسقافة المجموعة الهرمية العظيمة التى كانت تحيط به . ثم تبعه بعد ذلك على أعلى قمة بلغت العمارة ، مجسمة فى الهرم الأكبر ، وهو





بالإضافة إلى الأبراز المستمر والدائم لحركة بدى المرأة : حين تضع إحدى يديها على صدرها في أنوثة معبرة ، وقوة ومثيرة في الوقت نفسه ، أو تمسك بإحدى يديها ذراع زوجها أو تضعهما على كتفه أو تلفها حول خصره ، دلالة على المجتمع الحضارى المتمسك بالحياة الأسرية المستقيمة القائمة على أساس من قوة العلاقات وجو الطمأنينة والأمان الذى كان يسود الحياة الاجتماعية لتختلف طبقات الناس .

كذلك فقد رسخ القانون الذى ألزم بتصوير الرجل وهو يقدم إحدى ساقه على الساق الأخرى ، تعبيراً عن قدر الرجل الخالد في التزامه بالسعى وراء الرزق بالهمة الواجبة والإقدام الخشيت على أداء عمله وتخصصه في الحياة أياً كان هذا التخصص .

ومن هذه القوانين أيضاً ما ألزم به الفنانون المصريون القدماء من قواعد ملزمة عند قيامهم بالتعبير الفني عن صورة الملك أو الفرعون ، حيث كان لا بد أن يبدو أكبر حجماً من كل الآخرين الموجودين معه في الصورة ، حتى ولو كانت من بينهم الملكة نفسها . ولا بد أيضاً أن تكون صورة الملك [ أو الملكة أو أى شخص رئيسي في أى منظر (مستطيل) صورة ذاتية شخصية ، تتطابق ملاعبها تماماً على ملاعب صاحبها حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليها في العالم الآخر . ولا بد كذلك أن تظهر صورة الفرعون على وجه الخصوص وهي خالية تماماً من أية عيوب خلقية أو جنسية ، ويغيب منها التعبير عن الوفاة والرسوخ والاستقرار والطمعة والقوة .

ومن القوانين التي رسخت تماماً في عالم التعبير الفني في عصر الدولة القديمة ، تصوير الأطفال من الذكور والأنث وهم عرايا الأجساد ، ويغيبون أعضائهم « السبابة » على أفراسهم كرمز للتعبير عن حاجة هؤلاء الأطفال إلى من يرعاهم ويعوهم بخدمة أعضائهم . وكذلك الحرس على تصوير الولد يجلبه سمكة من الشعر تتسدل على خذه . ويرجع تصوير الأطفال على تلك الهيئة إلى العصر المتأخر . ولذلك فقد ألزم بها فنانون الدولة القديمة باعتبارها من تقاليد الآباء والأجداد ، والالتزام بالقواعد والقوانين الموروثة عنهم .

ونشير هنا إلى أن كل تلك القوانين التي كانت متحركة في الفن المصري القديم كله ، كانت نبعاً رافداً ولبناً جلفراً من

الفكر المصرى الخالص ، وكانت جميعاً عبثاً لكل التجارب التي اجتبرتها عليها الفنانون المصريون الأوائل في العصر العتيق وعصر ما قبل التاريخ . تلك التجارب التي ابتكرها الفنانون المحليون في كل القرى والمدن والمناطق والأقاليم المصرية شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً .

وتجلت عبثية هذا العمل في إعادة صياغة كل تلك التجارب السابقة ، مع التجارب والابتكارات الفنية الجديدة التي ظهرت في عصر الدولة القديمة ، في بوتقة واحدة ، وكانت النتيجة سبكة متعسكة صلبة في شكل مجموعة محددة من التقليد والقوانين والقواعد التي لا يمكن مخالفتها أو الاجتزاء على الخروج عليها أو عدم الالتزام بتطبيقها التطبيق الصحيح والسليم . وقد استمر الالتزام بروح هذه القوانين على مدى التاريخ المصرى القديم كله . وهذا في نظري يمثل عبثية الفن المصرى القديم التي تميز بها عن فنون العالم أجمع من قديم الزمان وحتى الآن .

## ● حرية الفنانين وإبداعاتهم الخلاقة .

ولكن بالرغم من هذه القيود الصارمة التي كانت تتخصص الفنانين المصريين - في عصر الدولة القديمة - عند قيامهم بوضع

وتحديد الخطوط الأساسية لأعمالهم الفنية ، فقد أطلقت الحرية التامة لجميع الفنانين في كيفية التعبير الموضوعي عما يطلب منهم تنقيله بأوامر من الدولة أو المبدع ، وبما في مكنائهم أو قدراتهم على التخيل والتصوير . ولهذا السبب امتلأت بعض الآثار التي يرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة من مقابر ومصاطب ومعابد بمناظر تعبيرية مبهره تتميز بالواقعية الشديدة في تمثيل كافة مظاهر ووقائع الحياة اليومية من زراعة وصناعة ووحى ، وصيد في الفيضان والبرارى الصحراوية وفي أحراش النيل والدلتا . كما تنوع التعبير عن مناظر الوقائع والأحداث العسكرية ومناظر للرسم والطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية من طس منظم واستمتاع بفسون الرقص والغناء والموسيقى .

وبالإضافة إلى هذا القدر الكبير من الحرية التامة التي كانت متاحة لجميع الفنانين في كيفية التعبير الموضوعي ، أتاحت لهم حرية أكبر في التعبير عن الملامح العامة للناس العاديين الذين كانوا يظهرون بمناظر التصوير أو تحت النحت الخاثر البارز ، أو الذين كانت تحت لهم التماثيل الخشبية أو الحجرية في عصر الدولة القديمة . فعلى العكس تماماً من التزام الفنانين بالتعبير عن صورة الملك في تكوين نموذجي مثال مبراً ويجرد من كافة العيوب الجسمانية أو



الحلقية ، تحور الفنانون من كل قيد عند التعبير عن صور هؤلاء الناس المعادين ، فصوروهم بكل صفاتهم الخلقية حتى وإن كانت تبلى في الواقع في شكل عيوب جسمانية مثل : إحدواب الظهر أو تضخم الرأس أو ترهل البطن أو بروز عظام الصدر أو قصر القامة أو أي عوارض ملاحظ الوجه .

ولم يتتبع الفنانون أيضاً بالقواعد التي كانت تحكم التعبير عن صورة الملك أو الملكة أو الأمراء والرؤساء في وضع الوقوف أو وضع الجلوس . وانطلقوا بمبرون عن الناس المعادين من أبناء الشعب من زراع وصناع وحرفيين وروعة وتباع وخدم ، يخطوون كاملة الحرية ، تبصر من مهارات وقدرات الفنانين في تصوير « حركة » هؤلاء الناس أثناء أدائهم لأعمالهم وتخصصاتهم المختلفة ، بل وإثناء جلوساتهم التراخية أو جلوس بعضهم وهم يضحون ساقاً على ساق .

كذلك فقد كان الفنانون أحراراً في التعبير عن رسوم وقياسات الحيوانات والطيور والأسماك بكافة أشكالها . ولم يتقيدوا في هذا المجال إلا بإبراز الملامح والخصائص الذاتية لكل كائن من تلك المخلوقات .

وفي أواخر عصر الأسرة السادسة ، مالت شمس الدولة القديمة إلى المنفى ، وتقسمت الدولة إلى أقاليم وإقطاعيات ، وسقطت هبة الحكم ، وعمت القوضى والاضطراب في حياة الناس كلهم بمختلف طبقاتهم ومكاناتهم الاجتماعية . وظل الحال على هذا المنوال الغريب فترة طويلة ،

حتى استطاع ملوك الأسرة الحادية عشرة إعادة « الوحدة » إلى المصريين جميعاً ، وسدأوا « عصر الدولة الوسطى » [ ٢١٣٤ - ١٦٥٠ ق م ] وهو عصر حقق الرخاء والرفاهية للدولة وشعبها ، وأقام العدل على أساس متين من المنطق والحكمة والمثل العليا والأخلاق الفاضلة .

وفي عصر الدولة الوسطى ، حافظ الفن المصري على الأنماط والقوانين والتقاليد الموروثة عن الدولة القديمة ، ولكن بعد أن أدخل فيها نبضاً جديداً ، هو في حقيقة الأمر يمثل التطور في قدرة الفنانين على التجديد والإبتكار بعد إطلاق مهاراتهم الفنية وما اكتسبوه من خبرات الأسلاف .

لقد أصبحت الخطوط الأساسية العامة لمختلف الأعمال الفنية على قدر كبير من المرونة والحياة . وازدادت قدرات الفنانين على استثمار مواهبهم الراقية الخصبة في التعبير عن صور ومناظر أكثر لطفاً ورسالة ، وعن تكوينات زخرفية مبتكرة وراقية وتمتع من إحساس مرهف بجماليات الزخرفة .

وعلى جدران الصليد من مقابر بني حسن - وهي من الشواهد القاطعة على رفق مستوى الفن المصري القديم في عصر الدولة الوسطى - سجل الفنانون مناظر الحياة اليومية وصيد الحيوانات البرية في الصحاري والأحراش وصيد الطيور بالسيك وبكافة الوسائل الأخرى ، ومناظر الخراف الخاصة والأحتضالات الشعبية ، ومناظر التمرينات والتدريبات الرياضية . وهذه المناظر في حد ذاتها سمة يتميز بها فن

التصوير في عصر الدولة الوسطى ، وعلى وجه الخصوص تصوير كافة الحركات التي يقوم بها لاعبو ولأعيان الكرة ، وتسجيل كافة القواعد التي كانت تحكم الألعاب الرياضية تسجيلاً علمياً وثقافياً في الوقت نفسه . وعلى سبيل المثال تلك الصور الرائعة لتسجيل نحو أربعة آلاف حركة من حركات رياضة المصارعة .

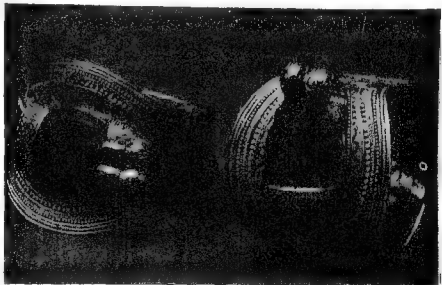
وحرص فنانون الدولة الوسطى أيضاً على تصوير وتسجيل كافة التدريبات العسكرية المبينة على أسس علمية للتدريب الحربي على عمليات الهجوم والدفاع ، سواء في الاشتباك المباشر مع العدو وبجها لوجه ، أو لبنا سبل الهجوم والدفاع بالنسبة للأبراج والقلاع والتحصينات العسكرية .

## ● النحت المتفرد في جسم المرأة .

وقد بلغ « فن النحت » في عصر الدولة الوسطى مرحلة عالية من النضج والحس الفني الرفيع . بل لقد ظهرت مدرستان فنيان تختلفان عن بعضهما تماماً في فلسفة النحت وأسلوبه ورؤيته الفنية .

المدرسة الأولى كانت تتمركز جنوباً في « طيبة » ، ومن سماتها الحرص على التعبير بواقعية مباشرة مع إبراز كل ملامح القوة والخشونة والصرامة . أما المدرسة الثانية فكانت المدرسة المثالية السائدة في « منف » عاصمة الدولة القديمة . وكانت تتميز برفق التعبير النابع من الإحساس بعراقة الثقافة وشدة الثقة بالنفس ، والإحساس بهدوء وأمان الحياة وخصبها ورخائها ، وتلمس منابع الجمال .

ومن أروع أعمال النحت التي خلفها لنا فنانون عصر الدولة الوسطى ، تلك التماثيل الفذة التي تمثل جسم المرأة المصرية ، سواء أكانت من الأصيرات أم من الخدم والوصيفات ومسيكات الأسر وحاملات الفرائين ، فقد حرص النحاتون على إبراز الجسم الأنثوي في أبهى مكوناته وأجزائه وعناصره ، طبقاً للمعايير والمقاييس المثالية لجمال المرأة التي كانت سائدة في ذلك العصر ، فالوجه جميل هادي ، يعبر عن ذكاء فطري أخاذ ، والصدر ممتلئ بشهيدين نافرين ، والخصر نحيل مثير يعلو استدارة البطن من الأمام واستدارة الردين مع إبراز ليونة الفخذين واستقامة الساقين من الخلف . مع الحرص التام على تواضع



سوار صميم الناني



جهايات مفلتان الجسم الأنثوي سواء في حالي الوقوف والجالس . وأجل الأمثلة على ذلك ، التمثال المثير الرائع لـ [إيزوت نيب إس] [ ومعنى اسمها : محبوبة سيدنا ] الذي يرجع تاريخه إلى عصر الأسرة الثانية عشرة ، والمعرض حالياً بمتحف ليدن ، فهو نموذج ذق فريد لدراسة فنية للمعالم الجمالية لجسم المرأة .

وفي عصر الدولة الوسطى أيضاً ، انتشر فن نحت وتشكيل التماثيل الصغيرة التي كانت تصنع من الخشب أو الجص أو من مواد أخرى قليلة التكاليف ، كما انتشر فن صنع مئذنج صغيرة للبيوت والصوامع والأفران والمعايير ومصانع النسيج وقوارب الصيد والسفن النيلية والبحيرة من ذوات المجاديف وذوات الأشعة وسفن الزنفة ، وتماذج لطواير الجنود ونظمهم العسكرية ، بل وشملت بعض هذه المئذنج الصغيرة تمجيداً لموقف حيائي لأحد كبار القوم وهو جالس أمام داره ليستعرض مواهبه ومحاصيل زراعته .

## ● العصر الذهبي للفن المصري .

وبعد أن قام وأحس بطرد الهكسوس الذين احتلوا مصر بعد سقوط الدولة الوسطى ، وأسس الأسرة الثامنة عشرة ، بدأ بالتالي عصر مجيد في تاريخ مصر ، يعرف بـ «عصر السلالة الحثيثة» أو «عصر الإمبراطورية» . [ ١٥٥٤ - ١٠٨٠ ق م ] وقد يكون من الصعب أن نتكلم عن تاريخ وجهاليات الفن للمصري القديم في هذا العصر ، دون أن نميز بين الأقسام الثلاثة التي ينقسم إليها تاريخ هذا الفن بوضوح تام .

ويشمل القسم الأول عصر الأسرة الثامنة عشرة حتى عهد أخناتون ، ويشمل القسم الثاني الفترة التي تلت فيها أخناتون ثورته في الفن والدين ، وهي الفترة المعروفة بـ «عصر المعارضة» . أما القسم الثالث والأخير فيشمل عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين ، وهو ما اصطلاح على تسميته بـ «عصر الرعاعسة» [ ١٣٥٠ - ١٠٨٠ ق م ] .

ويمكن القول بصفة عامة أن في بداية عصر الأسرة الثامنة عشرة ، ظهر بوضوح الميل إلى التمسك بتقاليد الفن الكلاسيكي التي سارت في عصر السلالة القديمة

وازهزت في عصر الدولة الوسطى . ثم ظهر بعد ذلك حرص الفنانين على التحديد والتطوير ، فاضافوا موضوعات جديدة إلى مناظر الموضوعات التقليدية ، كما أضفوا جديداً وحساً متكرراً إلى تلك المناظر ، كما ازداد اهتمامهم بتحقيق التوازن في التكوين الفني للعمل والميل إلى استخدام الألوان بطريقة مكثفة ، وإبراز أنيقة الخطوط الأساسية والاهتمام الشديد بتفاصيل الصورة .

ولهذا فليس من قبيل المبالغة ما قيل عن أن عصر الدولة الحديثة [ بأقسامه الثلاثة ] هو العصر الذهبي لفن التصوير المصري القديم . فقد ظهرت مدرسة فنية جديدة متطورة ، شجعت الفنانين على الاهتمام الشديد بعنصر «الحركة» في أعمالهم ، وشجعهم على حرية التخيل والإبتكار في تكوين وتصميم عناصر المنظر ومكوناته ، وعلى استخدام «التظليل» لزيادة التأثير في تمجيد عناصر الصورة [ برغم أن التظليل أمر نادر في تاريخ وجهاليات فن التصوير المصري القديم ] . كما قام الفنانون «بتنوع الألوان» وجعلها تلعب دوراً أكثر فعالية في التكوين العام للمنظر ، لدرجة استخدام الألوان الخفيفة التي تصل أحياناً إلى الشفافية .

ولا شك في أن هذه التطورات الحرفية التي ظهرت في عملية الخلق الفني أثناء ذلك العصر ، تعبر عن الصور والمناظر الواقعية للحياة الباذخة الثراء والرفاهية التي سادت أيامه . خصوصاً مناظر السلاكم والاحتفالات الخاصة بكل ما كانت تحفل به من طعام وشراب وعطور ، ورفق وفتاة وموسيقى ، ونساء يرتدين أنفخ الثياب الرقيقة الشفافة ذات الكمرات .

ولعل أبرز ما يميز فن التصوير في ذلك العصر ، هو تصوير الحيوانات والأسماك والطيور كما لو كانت تنبض بالحياة . والإكثار من تصوير مناظر الصلوات والتعاطف الدينية والبراميس الجنائزية التي كانت تؤدي للمتوفى قبل دفنه وأثناء تشييمه إلى العالم الآخر ، مع التركيز على منظر الناحات السليبات التي كان أكثر هذه المناظر تكراراً .

ونظراً لأن غالبية ملوك الأسرة الثامنة عشرة قد مارسوا عمليات «الفتح العسكري» وسدوا النشؤ المصري إلى العراق شمالاً والجنبدل الرابع جنوباً ،

واكسروا من عمليات تحييش الجيوش وأعداده للمعارك الحربية الطاحنة التي دارت رحاها مع الملك والدول والإمارات الأجنبية [ وهي نفس السياسة العليا التي انتهجها بعدهم فراعنة الفترة الأولى من عصر الرعاعسة ] لذلك فقد تكثر ظهور مناظر المعارك الحربية بكافة تفاصيلها ، كما تكثر ظهور مناظر الأسرى الأجانب والوفود الأجنبية التي كانت تحضر إلى مصر لتقديم الهدايا والجزية للفرعون الجالس على عرشه . وقد حرص الفنانون على تصوير هؤلاء الأجانب بملامح وسمات أجناسهم المختلفة من أفريقيين وآسيويين وسكان جزر البحر المتوسط ، وبمختلف أشكال الأزياء القومية التي كانوا يرتدونها ، والتي كانت تختلف تماماً بين شعب وآخر .

## ● قرية الفنانين والحرفيين

ومنذ بداية عصر الدولة الحديثة ، اتخذ الفراعنة قسورهم في أعماق الصخر بواد منعزل بين الضلال الغربية للتلل أمام «طيبة» عاصمة ملكتهم . وفي منطقة مجاورة لوداي الملوك هذا ، أنشأوا قرية خاصة للفنانين والحرفيين وكافة العاملين على اختلاف تخصصاتهم ممن كانوا يعملون في حفر القبور الملكية في بطن الصخر ، وتزينها بتلك النقوش المبهرة التي تشهد على مدى رقي الفن المصري في ذلك العصر . وتعرف هذه المنطقة الآن باسم «دير المدينة» .

وفي مقابر هؤلاء العمال والفنانين ، وكذا في مقابر العديد من النبلاء وكبار رجال الدولة ، نرى العديد من المناظر والرسوم التي لا تبدو عليها لأول وهلة الدقة المتناهية التي كانت تتبع في المناظر المماثلة في مقابر الفراعنة . ولكن عند التعمق والنظرة المتأنية ، نحس على الفور بأننا أمام نوع آخر من إبداع الفنانين المصريين ، تتجلى فيه مواهبهم الفذة وقدرتهم الفائقة على الاستلham والتنفيذ .

## ● ثورة أخناتون وأثرها في الفن المصري

١٣٦٥ - ١٣٤٧ ق م .

وعندما تولى المنتحب الرابع عرش مصر ، وهو من ملوك الأسرة الثامنة عشرة النظام [ وسمى نفسه أخناتون ] فيما بعد ] أصبح من الواضح تماماً ظهور نزعة «رومانتيكية» متمردة تهدف إلى إحداث

انقلاب في التقاليد القديمة في الدين والفكر والفن .

وهكذا ظهرت مدرسة فنية جديدة تبنى مفهوم الصديق العميق ، وتدعو إلى تصوير الواقع كما هو ، والتعبير عن مظاهر الطبيعة وأحوالها ببساطة لا تخلو من عبقرية الرؤية وعبقرية التنفيذ .

وقد دمعت قصداً معظم الآثار الفنية التي ترجع إلى العصر الأختاتوني ، إلا أن الآثار القليلة التي عثر عليها ، تحمل لنا بوضوح ، الأصول والقواعد التي قام عليها ذلك الفن الجديد ، سواء في اللوحات الحائطية التي تزينت بها بعض المقابر ، أو الأرضيات وجدران بقايا بعض القصور والبيوت التي شيدت بمدينة «أخت أتون» [ تل العمارة ] الآن على الضفة الشرقية للنيل بمحافظه المنيا ] .

وتبين لنا تلك الأعمال الرائعة ، صلى الشورة الجديدة التي شملت الفن والدين والحياة كلها . وكيفية قيام الفنانين بتنفيذ الاتجاهات الفلسفية المتبعة التي حكمت التعبير عن « الحركة » والتي كانت تتيح للفنانين أن يعبروا عن مفهومهم الجديد للحياة ، وأن يصوروا مظاهر الطبيعة وكائناتها في ضوء الحرية والرؤية الفنية الجديدة المستلهمة من أفكار الثورة .

لقد أعاد فنانو أختاتون النظر في كيفية التعبير عن « الإنسان » وظهرت فلسفة جديدة في الخط الأساسي للعمل الفني ، وفي تكوين الصورة وتركيبها . كما ظهر تغير شامل في رؤية الفنان للموضوعات التي يستوحىها . ولم تعد هناك تلك القواعد والقوانين الصارمة والمحظورات التي كانت تحيط بعملية « تصوير الملك » مثلاً ، فقد ظهر أختاتون وكان الفنان كان يتبعه داخل حجرات قصره ، يسلم وحتى إلى داخل غدعه ، ليصوره على سجيته وهو يعيش حياته اليومية بمجموع تفاصيلها البشرية .

وهذا الانطلاق في حرية التعبير عن صورة القصر ، مثله انطلاقاً آخر في حرية التعبير الفني عن بقية الناس العاديين من هم أدنى من الملك رفعة ومنزلة إلى أقل الناس شأنًا . وانطلاق ثالث في حرية التعبير عن مظاهر الطبيعة الحية من نباتات وحيوانات وطيور ، تخرج كلها بالحركة والألوان المبهجة ، وتتمس صوبها بالرونة والبساطة في الخط الأساسي وفي التكوين العام .

وذلك بالنسبة إلى استخدام الخطوط اللينة المنحنية كخطوط أساسية .

ويخرج علينا « هورس دي لأكروا » وريتشارد تانسي « في كتابها الصادر ART THROUGH the AGES برأي غريب مؤداه احتمال حدوث هذا التطور الفاسح في الفن الأختاتوني بسبب وجود بعض الفنانين من جزيرة كريت كانوا قد لجأوا إلى مصر أو كانوا يعيشون فيها خلال عهد أختاتون . وذلك تأسيساً على أن استخدام الخطوط اللينة للمنحنية كان شائعاً في الأعمال الفنية في جزيرة كريت . وهذا في رأي قول غريب وافتح الإجحاف والافتتاح وفساد الإنسان ، ويغفل تماماً وضوح الطابع « المصري » الخالص الذي يشع من كاتلة الأعمال الفنية التي يرجع تاريخها إلى « عصر العمارة » .



## ● الفن المصري في عصر الرعامسة .

وباتتهاء عهد أختاتون أفل نجم الثورة العائرة التي سادت الدين والفن . وبدأت فلول فلسفة مبادئ تلك الثورة تتوارى وتلاشي أمام هجمة رجعية مضادة ، عملت جشياً على عودة الفن المصري إلى قواعده الكلاسيكية التقليدية المثالية . ولكن البروة التي بلغها الفن المصري في الفترة الأولى من عصر الدولة الحديثة [ الأسرة الثامنة عشرة ] بدأت تميل ببطء إلى الانحدار ، سواء من حيث الخطوط الأساسية وفلسفة التكوين الفني ، أو في حرية الفنانين في التعبير عن الموضوعات على اختلاف أنواعها .

وقد أطلق اسم « عصر الرعامسة » على عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين . وبالرغم من هذا السمي الواحد الذي شمل هاتين الأسرتين ، إلا أن ثمة طابعاً عاماً كان يميز حال الفن في كل أسرة منهما .

في عصر الأسرة التاسعة عشرة [ ومن ملوكها المعظم سبتي الأول ورعسيس الثالث ] تمسك في التصوير بمبادئه الكلاسيكية ، وسادت فيه منظر الحرب والمعارك الخريبة ومنابر الصيد والقتل التي يتجلى فيها العنف والحركات الصعبة التي تعبر عن القوة .

وقد شاعت في هذا العصر ظاهرة تسجيل مناظر الحياة اليومية بأوقعية دقيقة ،

أما فن النحت [ الفسائير والباراز والمجسم ] فقد نزع في عهد أختاتون إلى منحنى جديد غير مسبق في الفن المصري القديم كله . وأصبح له طابع مميز من جميع أعمال النحت التي يرجع تاريخها إلى العهد والعصور السابقة على عهد أختاتون أو اللاحقة له . وتشهد على ذلك — من أعمال النحت للمجسم — تلك التماثيل الرائعة لأختاتون ونفرتي والمملكة ق . ومن حسن الحظ أننا عرفنا أسماء ثلاثة من الفنانين الذين كان لهم فضل الابتكار والتجديد وإعلاء فن النحت في عهد أختاتون . وهم : « بكت » و « أول » و « تحوتيس » .

وهذا الفنان الأخير هو الذي صمم تماثيل نفرتي الشهيرة ، ومنها تمثالها البديع المحفوظ بمتحف برلين ، والذي يهرله العالم أجمع كأعظم تحفة فنية للتعبير عن جمال وجلال وسمو التقاطع في وجه امرأة عظيمة كانت ملكة مثقفة جلست مع زوجها على عرش مصر في القرن الرابع عشر قبل الميلاد . وكذا تمثالها البليغ الذي يحسم مفاتن جسدها وبيل أعطافها والمحفوظ حالياً بمتحف اللوفر بباريس .

ويرى الكثيرون من مؤرخي الفنون ، أن الإزدهار الأول للفن الأختاتوني قد بدأت في الظهور خلال عصر أبيه « أمحتب الثالث » أو ربما في عصر يسبقه قليلاً ،

## ● المراجع الأساسية للدراسة :

### 1- ARCHAIC EGYPT

BY: W. B. EMERY.

### 2- EGYPT OF THE PHARAOHS. (AN INTRODUCTION)

BY: SIR ALAN GARDINER.

### 3- A DICTIONARY OF EGYPTIAN CIVILIZATION.

BY: GEORGES POSENER,

SERGE SAUNERON, J.

YOYOTTE.

### 4- SUNRISE OF POWER.

BY: JOYCE MILTON.

### 5- ART THROUGH THE AGES.

BY: HORST DE LA CROIX,

RICHARD TANSEY.

٦ - العين تسمع والأذن ترى - تاريخ الفن . الجزء الأول . تأليف : الدكتور ثروت عكاشة . دار المعارف ط ١٩٧١ .

٧ - فن الرسم عند قدماء المصريين . تأليف : وليم بك وجون روس . ترجمة : غنار السوفى . مراجعة : الدكتور أحمد قندى . مشروع المائة كتاب . هيئة الآثار المصرية . ط ١٩٨٧ .

٨ - تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعونى [ فصل الفن المصرى القديم ] للدكتور عبد العزيز صالح - مكتبة النهضة المصرية .

٩ - الحضارة المصرية . تأليف : جون ولسون . ترجمة : الدكتور أحمد لطفى - مكتبة النهضة المصرية . ط ١٩٥٥ .

## انظر صور الموضوع

### الصفحات

من ١١٣ إلى ١١٦

والحضارة المصرية . فيعد انتهاء عصر الرعاسة ، تحولت مصر على أبهى الكهنة إلى دولة دينية « ثيوقراطية » [ الأسرة الحادية والعشرين ] وقد انحط فيها قدر الفن المصرى كما انحط شأن الدولة نفسها حتى استولى « الليبيون » على العرش وأسسا الاسرتين الثانية والعشرين والثالثة والعشرين ، ثم وقعت مصر تحت سيطرة النوبيين الذين أسسوا الأسرة الخامسة والعشرين . والجدير بالذكر أن الفن المصرى القديم ظل متدفعا بالقصور الذى بكل قواعده وأسمه وخصائصه طوال الفرون التى حكمت فيها تلك الأسرات الأجنبية الثلاث التى تناوبت حكم مصر واحة بعد الأخرى .

وفى عصر الأسرة السادسة والعشرين ، وهو ما اصطلح على تسميته « بالعصر الصاوى » حدثت نهضة أو صحوة قومية استمرت أكثر قليلا من قرن وربع قرن . حاولت مصر خلالها وبكل جهدها أن تستعيد أعباءها القديمة فى الفن والحضارة ، فانتعشت فى تقليد - متقن أحيانا وركيك فى غالب الأحيان - لجميع الأعمال والانتاجات الفنية المصرية التى ترجع أصولها إلى عصور الدول التاريخية الثلاث ، القديمة والوسطى والحديثة .

وفى الربع الأخير من القرن السادس قبل الميلاد ، سقطت مصر تحت حكم الفرس اللفظ ، الذى دمر وحطم آلاف مؤلفة من الأعمال الفنية والمنشآت المعمارية التى توارثها المصريون غير الألفى سنة السابقة على انقراض الفرس على الدولة المصرية والشعب المصرى .

وفى عام ٣٣٢ ق . م ، وقعت مصر تحت سيطرة الاسكندر الأكبر الذى أعفها حكم البطالة فارويمان فاليزنطين فالعرب الذين بدأ حكمهم عام ٦٤٠ ميلادية .

ويمكن القول بأن فى جميع تلك الحقبات والعصور التاريخية التى توالت على مصر ، بُيُوت فى التربة المصرية بلوفرون جديدة وحضارات جديدة . ومع ذلك فقد انطمت جميع هذه الفنون والحضارات بطابع مصرى خالص لا يمكن إخطؤه أو إنكاره . وحسبنا ما فى مصر من آثار للفنون الإسلامية والرومانية والبيزنطية والقبطية والإسلامية ، ففى كلها شواهد على مدى تأثر هذه الفنون جميعها بطابع المصرى الخالص ، وبالروح المصرية الخالدة

كما شاعت أيضا المناظر الدينية المعبرة عن الحياتين الدنيوية والأخروية ، الأمر الذى حد من حرية الفنانين فى الإبلاغ ، فأصبحت ينتجون أعمالا متماثلة متكررة ، تفيدنا قواعد وقوانين صارمة . هذا بالرغم من وضوح محافظة هذا الفن على تلوين الفرش باللوان زاهية رائعة ، وعلى جمال ورشاقة تكوين الجسم البشرى . حتى بالنسبة إلى صور المناظر الدينية والجنائزية المتكررة ، فقد صممت ونفذت بدقة وجمال ورقة ، وتلعب التوزيعات اللونية فيها دورا مهما .

أما فن النحت المجسم ، فقد بلغ فيه الزرع والبل إلى الضخامة مبلغا لم يسهل من قبل أو من بعد هذه الأسرة ، خصوصا فى عهد رمسيس الثانى صاحب التماثيل الكبرى ومشيد المعابد الضخمة فى شمال البلاد وجنوبها ، وأشهرها قاطبة سيد المعابد « أبو سمبل » .

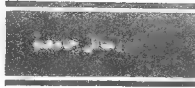
ومن استظهار وتحليل الأعمال الفنية التى أنتجت فى الفترة الثانية والأخيرة من « عصر الرعاسة » [ الأسرة العشرين ] يمكن القول بأن انحط البناى لروعة الفن المصرى القديم قد بدأ يميل بشدة نحو الانحدار . وأصبح الفنانون يميلون إلى الانفلات من قيود الاتقان ، فأبرزوا فى الخطوط الأساسية ، وأصبحت المناظر غاية فى الجمود ، بعد أن فقد الفنانون قدرتهم على المرونة وحرية التعبير ، وأصبحوا يكررون مناظرهم الجنائزية التقليدية بطريقة متكلفة تبعث على الملل .

## ● شيخوخة استمرت ألف عام .

وهكذا بلغ الفن المصرى القديم مرحلة الشيخوخة ، وطرق أبواب الحريف بعد ازدهار استمر أكثر من ألفى عام .

ولكن كما يثير الدهشة حقاً ، أن هذا الحريف الذى شمل الفن المصرى بل وشمل الحضارة المصرية كلها ، استمر أكثر من ألفى عام متصلة أخرى ، إلى أن أقلت شمس عملاً ، وتحولت مصر من بعده إلى آفاق أخرى من فنون جديدة ، وتأثرت الحضارة المصرية بحضارات جديدة أخرى وفندت إليها من خارج حدودها .

ويمكن تلخيص مرحلة الحريف هذه فى كلمات قليلة ، فنشير إلى الأحداث التاريخية التى انصرفت تأثيرها إلى الفن المصرى



## جمال نجيب التلاوي

للإبداعات القصصية والرواية ، ولهذا لم تكن دراسته الأكاديمية مفصلة عن الواقع الثقافي ولكن ملتزمة معه ومتفاعلة به .

ورغم أن مراد عبد الرحمن قد اختار لقبه عنوان ( الظواهر الفنية في القصة القصيرة للماصرة في مصر ، ١٩٦٧ - ١٩٨٤ ) إلا أن دراسته التطبيقية قد جعلت جل اهتمامها على تسميته بجبل السنين حيث يبرر الباحث هذا الاختيار بأن القصة منذ السنين تعيش مرحلة من ازدهار مراحل نضجها الفني ، حيث كان للتحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية - بعد نكسة السابع والستين - أثرها عليه الحياة الأدبية بوجه عام ، حتى وجدَّ جبل بأكمله يطلق على نفسو جبل السنين ، وفي هذا إشارة واضحة إلى مأساة السابع والستين .

... حيث أخذ هذا الجبل على عاتقه التعبير عن مرارة الشباب وضياحوه في الحاضر ، وأحلامه للمستقبل وإصراره على تغيير الواقع الإليم وتجاوز التجربة المريرة وكانت القصة القصيرة الوعاة الذي احتوى تجربتهم . لذلك كانت النكسة هي نقطة البداية التي انطلق منها الباحث لدراسة هذه المرحلة ، فكان موضوع هذه الدراسة هو « الظواهر الفنية في القصة القصيرة

لا يزال الجهد النقدي - العربي - متخلفاً عن متابعة الكم الإبداعي المتزايد خاصة في السنوات الأخيرة ، ورغم أني لا أحب استخدام كلمة أزمة إلا أن النقد العربي بشقيه النظري والتطبيقي في أزمة ولأسباب كثيرة قد يكون عدم وجود مساحة كافية للنشر لها دور ، وقد يكون انشغال النقاد - والأكاديميون بخاصة - بجوانب أخرى تتعلق بالأمور الحياتية اليومية ، والسبب الأهم هو غياب النظرية العربية النقدية ، أو بمعنى أشمل غياب نظرية أدب عربية .

ومع هذا فإن الأمل لا يزال معقوداً على الدراسات الأكاديمية الجامعية الجادة التي تحاول حل فترات متاعلة أن تقوم بدور التثمين والنظر أيضاً . ومن الدراسات النقدية الجادة التي أُنجزت مؤخراً ، تلك التي - تعرض لها اليوم - والتي حصل بها الباحث مراد عبد الرحمن مبروك على درجة الماجستير بامتياز من كلية أداب المنيا ، وكان قد أشرف عليها ا . د . عبد الحميد إبراهيم ، واشترك في مناقشتها الدكتور يوسف نوفل ، والدكتور أحمد سيد . ومراد عبد الرحمن اسم ليس جليداً على مجال النقد ، فقد نشر في العاميين الآخرين عدداً من الدراسات النقدية الجادة المتابعة

المعاصرة في مصر<sup>١</sup> منذ سنة سبع وستين وتسعمائة وألف وحتى عام وثلاثين وتسعمائة وألف .

ويرى الباحث مراد عبد الرحمن أن الشكل الجديد للقصّة القصيرة ارتبط بالتحول الذي طرأ على المجتمع عقب الأزمة . وليس أول على ذلك من ظهور « جماعة جاليري » ، وانعكاس هذه الأزمة على وجدان الكثير من الكتاب ، فدخلت القصّة القصيرة مرحلة جديدة . بداية من ثورة الكتاب على الأشكال التقليدية ، وظهرت في قصصهم ظواهر فنية تحمل نبض هذا الواقع التاريخي ،

أما الوقوف عند عام أربعة وثلاثين ليرجع إلى أن الباحث أراد أن يوسع دائرة المرحلة ، يستطيع تتبع الظاهرة في مراحل تطورها . ولعل استمرار هذه الظواهر وعدم توقفها عند مرحلة تاريخية معينة هو ما جعل الباحث يلقب بها حتى وقتنا الحالي .

وإن هنا جاء اهتمام الباحث بالظواهر الفنية من حيث ارتباطها بالبنية الاجتماعية في المجتمع والتي الخرجية والشمولية في القصّة القصيرة خاصة عند كتاب هذه المرحلة . فجماعت هذه الدراسة مكونة من مقدمة وستة فصول وخاتمة ، ثم بيلوجرافيا للقصص والمجموعات من خلال المجالات التخصصية ودور النشر المصرية والعربية ثم بيلوجرافيا للمقالات والمؤلفات في المرحلة المعنية .

## محاولات التجديد :

وجاء الفصل الأول عن محاولات التجديد فيها قبل ١٩٦٧ . وتتناول فيه الباحث محاولات التجديد . وارتباط هذه المحاولات بالتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع . فظهرت هذه المحاولات عند يوسف الشاروني وإدوار الخراط منذ الأربعينيات ، ثم ظهرت محاولات التجديد أيضا عند كتاب الستينيات ، حيث تأثر البعض منهم بالقصة الواقعية فجاءت بداياتهم تحمل ملامح القصة الواقعية مع محاولات التجديد مثليا وجذبا في قصص زهير الشايب ، ومجيد طوبيا ، ومحمود العرب ، وهناء طاهر ، ومحمد البساطي ، وهناء الشراقي . ثم تخلصوا من الأشكال التقليدية وظهرت الملامح المستحدثة في قصصهم بعدئذ النكسة .

عماد العرب



عبد الباق



يوسف إدريس



أما البعض الآخر فكانت بداياتهم القصصية من حيث انتهت إليه القصّة الواقعية ، أي تجاوزوا الشكل الواقعي منذ البداية ، مثل قصص إبراهيم أعلان أحمد الشيخ ، محمد إبراهيم ميروك ، فاروق خورشيد ، جميل عطية إبراهيم أي ظهرت

اللامع المستحدثة في قصصهم سواء قبل النكسة أو بعدها .

ثم جاء الفصل الثاني عن « ظاهرة التفتيت » وهي أولى الظواهر الفنية التي ارتبطت بالبنية الخرجية والشمولية في القصّة فظهر التفتيت على مستوى الحدث واللغة ، أي عدت الوحدة في القصّة هي الكلمة في الأسلوب وما توحى به البنية الخرجية من دلالة توحى به البنية الشمولية ، وتعدت الحدث في البناء الكلي للقصّة ، وأصبح الأدباء يميلون إلى تجزئ الشكل وكان ذلك نتيجة لعاملين .

الأول التحولات الاجتماعية بعد هزيمة السابع والستين ، حيث أصبحت الحقائق غير مألوفة بل تبدو وتشكل في غير المألوف ومنها كان المنطلق للخروج عن المألوف الشكل القصصي .

والثاني : التقدم في مجالات العلوم التي أصبحت تقبل إلى التخصص والتحليل والتفتيت بما يتلاءم مع روح العصر وانعكس ذلك على بناء القصّة فلم تصبح بداية ونهاية وعقدة وحلا بل أصبحت مجموعة من الشيء المترسبة والمتسلسلة تسلسلا لا منطقيا لكن تربط بينها وحدة الشعور أو الترابطات النفسية وبدلت هذه الظواهر عند كثير من كتاب الستينيات منهم محمد إبراهيم ميروك ، أحمد الشيخ ، وجميل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومجيد طوبيا .

وامتد التفتيت إلى مفردات الأسلوب فنجم عن ذلك تفتيت اللغة أي توسيع دلالاتها ومعانيها وانتقالها من الحيز الضيق المحدود ، إلى عالم أوسع أفقا وأشمل دلالة خلال استخدامهم اللغة الصامتة والمفارقة في لغة القصص واللغة الشعرية ، وظهرت اللغة اللا منطقية عند محمد إبراهيم ميروك ، والمفارقة في لغة القصص عند إدوار الخراط ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد حافظ رجب ، واللغة الشعرية عند محمود عوض عبد العال ومحمد المخزنجي .

## الصورة الفنية :

ثم جاء الفصل الثالث عن الصورة الفنية التي اقترنت في مفهومها من الأجناس الأدبية الأخرى فأصبحت الصورة الفنية في القصّة القصصية تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس ويتجاوز فيها الكتاب النظرة السطحية لعالم الأشياء .

وانقسمت الصورة بهذا المفهوم إلى صورة كلية وأخرى جزئية ، أما الكلية فتعبر عن البنية الشمولية في القصة وتصبح القصة صورة كلية واحدة تتراسخ فيها المشاهد والروايات القصصية المتتابعة لتكوّن البناء الكلي للقصة وتعتمد على الترابطات النفسية بين جزئياتها ويؤدّت الصورة بهذا المفهوم عند كثير من كتاب الروي مثل ادوار الحرافط ، وعمد إبراهيم بركوك ، وعمود عرض عبد العال ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب .

أما الصورة الجزئية فتعبر عن البنية الجزئية في نسج القصة ، أي توجد الصورة بهذا المفهوم في بناء من بني القصة ولا تأل متتابعة بل تتكشف من خلال السرد المباشر ووجدت هذه الصورة عند كثير من الكتاب منهم أحمد الشيخ وجميل عطية وعمود الورداني .

ثم جاء الفصل الرابع عن « التتابع الزمني والمكاني فنتيجة لاستخدام الكتاب البناء الزمني والمكاني في القصة القصيرة ظهرت ثلاثة أشكال لتتابع القصص ، الأول هو التتابع السبي أو المنطقي أو التقليدي ويعتمد هذا التتابع على النمو التدريجي المتسلسل للحدث أو اللغة



بدر  
الزبيدي

أو الشخصية ويكون الزمن منطقياً ويشير سهمه إلى العملية البلا معكوسة أي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ويوجد عند الكتاب الذين أخلصوا للشكل التقليدي مثل محمد كمال محمد ، وعبد الوهاب داود ، وأمين ريان وعبد الفتاح رزق ، وغيرهم .

والثاني هو التتابع الكيفي وهو يعني بتلوّن قيمة كيفية معينة تؤدّي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون ماثلة أو متناقضة لها ويعتمد على نسج مكثف من الإيماءات التي تخلّق وحدة في البناء وهذه الإيماءات لا تتعظم فيها حالات الزمن المختلفة ويوجد عند الكتاب الذين أكبوا حركات التجديد .

والثالث هو التتابع التكراري وهو يعني بإعادة القص بصورة جديدة في كل مرة قد تتطوّر على الجوهر نفسه من خلال تتابع الصور وتبنيها وتداخلها ودوائر الزمن في الصور القصصية من خلال الصراع بين الزمن والذات ويوجد في قصص كتاب تيار الوحي . ثم انعكس التتابع الزمني والمكاني على تكتيك القصة وأصبح من الممكن التحكم في الأبعاد الزمنية بطريقة العرض البطيء والسريع وأصبح تصوير المشاهد في القصة يعتمد على اللقطات القريبة والبعيدة وعلى وسائل التشكيل السينمائي مثل المونتاج الزمني والمكاني والقطع والاختصاص التدريجي . وأهم الكتاب الذين استخلّموا هذه الأساليب هم محمد طويلا وعز الدين نجيب وشمس الدين موسى ومحمد البساطي ، وجمال الغيطاني ، ويحيى الطاهر عبد الله وعمود الورداني ، ويوسف أبورية .

## الرمز :

ثم جاء الفصل الخامس عن الرمز ودلالاته الفنية وتمثل هذا الرمز في جانبين الأول : الرمز الموروثي والثاني الرمز التوليدي ، أما عن الرمز الموروثي فيستوحى الكتاب مداه من عناصر الموروث الفروع أو السني أو الشعبي أو يستدعي الشخصيات والأحداث التاريخية بقصد إبراز دلالة إيمانية وقيمة كيفية بها يصبح الرمز لازمة من لوازم البناء في القصة . مثلاً وجد من قصص جمال الغيطاني وأحمد الشيخ وفاروق خورشيد ومحمد جبريل .

أما الرمز التوليدي ويعني الباحث به الرمز الذي يتولد من الصور الرمزية وهذه

الصور بدورها تتولد منها صوراً أخرى من خلال اقتران صورة المرأة بالرمز ومن خلال مفردات اللغة الخاصة بكل كاتب فتولد من صورة المرأة صور رمزية مقترنة بالخصوبة والطفولة واليملاد والفجر وكلها تحمل دلالات إيجابية ورمزية في بناء القصة .

أما استخدامهم مفردات اللغة كصور رمزية فقد اختلفت دلالاتها من كاتب لآخر إلا أن هناك صوراً رمزية توحدت دلالاتها عند كثير من الكتاب مثل صورة الحصان أو المهر أو الفرس أو الفارس أو الجواد .

## الحلم :

ثم جاء الفصل السادس والأخير عن الحلم ودلالاته الفنية ، ويقصد به الحلم الذي وصل إلى حد الرمز الفني نتيجة لإغراق الكتاب في مستويات الحلم واعتماد القصة عندهم على الشعور وظاهر مستويات للحلم :

الأول هو الحلم المباشر ويقترن بالشمسية القصصية التي تصرح بحلمها ولا يعتمد على الداعي الخرب بل تقوم الشخصية بسرد هذا الحلم سرداً مباشراً ولا يتراد مستوى عميقاً من الوحي ، ويوجد في قصص محمد الشريف ، وسعيد الكفراوي ، وعمود الورداني ، ومحمد المخزنجي ومصلاح هاشم وعبد جبير ، ومجد طويلا .

والثاني حلم الوحي ويقترن بالقصة مرتبطاً بمستويات عميقة من الشعور ويكوّن شديداً التكتيف سريع التقلبات وتخضع مادته الإبداعية لتكتيك « الوحي » ولا يعتمد على السرد المباشر بل يتداعى الحلم على الروي دون تدخل منه ويقترن ببناء القصة من بناء الحلم ويوجد هذا المستوى في قصص كتاب تيار الوحي .

ثم جاءت ملاحق الرسائل حول « بيلوجرافيا » القصة القصيرة المعاصرة في مصر في المرحلة من يناير ١٩٦٧ وحتى ديسمبر ١٩٨٤ .

من خلال المجلات التخصصية ودور النشر المصرية والعربية . وانقسمت البيلوجرافيا إلى قسمين الأول يعني بمصر القصص والمجموعات المنشورة بالمجلات التخصصية ودور النشر في المرحلة المعنية ، والثاني يتم بالمؤلفات والمقالات التي تناولت القصة القصيرة



الأميين ويؤهل بالسكان منهم  
الخراب» .

أن الصورة التي يرسمها صفى  
اشعيا في ذهنه تعتبر غزوفا جليا  
لديناميكية التحريف الدعائي  
الصهيوني للتاريخ السياسي  
والخبري ، أننا نرى في تلك  
الصورة بقية باقية من شعب  
صهيون عاتلة من السى في آشور  
وبابل وغيرهما من الدول في  
انحاء الأرض الأربعة ، ونسمع  
وعوداً مزورة يسطعها بهم  
« يهو » بالقناطر . يقول فيها  
« إنهم سوف يسبقون  
الفلسطينيين إلى الغرب منهم ،  
وشعب إدم وعصون ومواب في  
الشرق » ويعد بأنه « سوف  
يخفف يده فروع من التيل  
السبعة » لكي يعبر أبناءه  
الصهيونيون ويحتلوا مصر ،  
وبأنه سوف يضرب سيفه بابل  
وأحلافها من أجلهم ، وبأنه  
« سوف يحرك الجلبدين ضد  
بابل ، لكي يقتل الضعفاء  
والكبار » ولكن « لا يلقى فيها  
ديار ، ولا ينصب عرب خيمة  
هناك » كما يعدهم بأنه سوف  
يساعد أحياء الأساريين في  
« تحويل دمشق إلى كورة من  
الخراب » وبأنه سوف يعمل  
« البلاد المظلمة بأجنحة وراء  
أهبار أثيوبيا تحمل الجزية إلى أبناء  
صهيون » .

ولا يكتفى إله اليهود بالقتال  
معهم وتدمير أديانهم والتشليل  
بهم ! بل أنه يخطبهم قائلا  
« لقد أعطيت مصر قذبة كل  
ومنحك أثيوبيا مسبا » وهو  
ما يبين إلى أي حد خلط اليهود  
بين الرؤى الدينية وطموحاتهم في  
الاستيلاء على كل ما يحيط بهم من  
أرض وأموال وشر ، كل ذلك  
بشكل ساذج يتفكر للمهارة  
والاقتناع ، ولا يمكن لغير  
اليهود - بما يحيطونهم من  
سيكولوجيات مظنة - الاقتناع  
بهذه الوعود والمسوولات  
الربانية ! !

مجلة القيصم العدد  
( ١٢٧ )

عما يؤدي مع تراكم تلك  
التفسيرات ، إلى خلق منظومة  
سيكولوجية تحكم سلوك اليهود  
تجاه غيرهم ، وقد عرضنا لأحد  
عناوين هذه المنظومة في مسألة  
استيلاء اليهود على عمل وإراضى  
الغير ، ولكن هناك من العوامل  
الأخرى السيكولوجية ما يلقى  
الضوء على رؤيتهم للأغربين ،  
منها كرههم الشديدا  
للنصرية ، كرها يصل إلى حد  
الشرعية في إبادة الشعوب  
الأخرى ، وفي طردهم من  
أوطانهم من أجل الحلول  
عندهم ، ويرى هناك الكرامية  
إنهم الكاف بآدم شعب الله  
المختار ، وأن الله هو الذي يقود  
عظاتهم فيسأ يفلتون ، لأهم  
الأقرب إليه من سائر الشعوب  
الأخرى !

○ ○ ○

ورغم أن الكثير من الأسفار  
التوراتية تحتلها بالقد التعريف  
لسلوك اليهود وفسادهم وتحذيرهم  
لرغم ، مما يجعلهم يعاقبون بواسطة  
الغزة والجباية الذين يشيرونهم  
قتلا وتدميرا ، إلا أنهم  
يحتسبون - غالبا - أسفاره  
يحدث من الوعود الربانية  
المرحومة ، التي تبدأ في العادة  
« يقول عام » عن كل يهودي ،  
ومن هذه الوعود التي أتت على  
لسان « يهو » ، في سفر  
« أشعيا » الخطاب الذي أعقب  
السى البابلي هم : « أنكم سوف  
توسعون بآلهة الأميين وبآلهة  
اليسار ، وإن تسلكم سوف يرث

زوجهما القود ، فتأخذها وتفقهها  
من غير أن تشترك معه في الشغل  
والصعب . فصل الأميين أن  
يعملوا ، ومن حق الصهيونيين  
أن يأخذوا نتائج هذا العمل » ،  
وهذا الحق يشمل بالطبع أوطان  
الأغربين وأراضهم وكذلك  
سائر ممتلكاتهم الأخرى !

ونتيجة لإيمان اليهود بهذا  
الكتب ، فإنهم يداومون السكى  
في مختلف بقاع الأرض ،  
ويجطون على أي مكان في الوقت  
الذي يحدونه ، باعتبار أن  
أراضي الدنيا كلها ملك لهم ،  
وأن من حقهم أن يستقلوا في  
الوقت الذي يشاؤون إلى أي  
مكان يقع عليه اختيارهم ، وقد  
داؤوا على ذلك منذ أن تنكروا  
لشعب مصر القديمة ، بعد أن  
أقاموا فيها مئات السنين وقابلوا  
معاملة للصيريين الحسنة ثم  
أبواهم من لا وطن لهم من قبائل  
اليهود الرحل ، قابلوا ذلك  
بالتحالف مع الحكوس الذين  
حلوا أرض مصر واحتلوها ،  
ذلك التحالف الذي أدى بعد  
ذلك إلى معاقبة شعب مصر ثم  
طردهم من الأرض التي أوهم  
ويستمر في المعيشة الكريمة  
لسنوات طوال .

وإذا كان اليهود يعملون إلى  
تفسير التاريخ من وجهة  
نظرهم ، لتبرير حقائهم الدائمة  
للأوطان التي عاشوا بين أهلها ،

## نمط قديم من أنماط التحريف الدعائي الصهيوني

د. نصر محمد عبد الرحمن

مثل الاستيلاء على ممتلكات  
الأغربين مرتكزا في الأيديولوجية  
الصهيونية منذ نشأت وتحدت  
معالها ، بإكمال حكاية بني  
إسرائيل تحرير المهمل القديم  
« التلمود » دستورهم الشهير  
الذي يحدد لهم معالم الطريق إلى  
السيطرة على مختلف الشعوب من  
أبناء الديانات الأخرى .

ولعل قسوة التوراة أو  
التلمود ، لا بد وأن يصاب  
بالدهشة لما يكتظ به الكتابان من  
دهاية سياسية ساذجة تمتد أكثر  
الأساليب تحلفا في إقناع اليهود  
وغيرهم بما يطرحه الكتابان من  
أفكار سياسية ودينية ، ومنه  
الخلط بين ما هو ديني وما هو  
لاهوتي .

فالتلمود ينص على أن اليهود  
أجزاء من الله تعالى ، وأهم  
بالتالي يعتبرون أنفسهم ما لكن  
وحدهم لكل ما في العالم من  
مال ، بالنيابة عن الله ، كما  
يعتبرون أن الله يبيع لليهود  
سرقة مال الأميين ، وأن هذه  
السرقة لا تعدو أن تكون  
استرداداً لمال الصهيونيين من  
ساليه .

بل أن التلمود يحدد لليهود  
أسر العلاقات بينهم وبين  
الأغربين من غير اليهود ، إذ  
يقول : « ان مثل بني إسرائيل  
كمثل سيدة في منزلها . يحضر لها

## توفيق الحكيم يرحل بعد أن واكب العصر

متفرساً

### الخروج من سجن العمر إلى زهرة الخلود

أبراهيم العريس



« هؤلاء البشر يا فيثوس ، يتنازولون هنا نحن الآلهة هذا الإمتياز ، في طاعتهم أحياناً أن يسموا على أنفسهم ، أما نحن فلا نستطيع أن نسموا على أنفسنا إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء القادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها لأنهم أحراراً في السمو ، ونحن سجناء في النواميس [ أبولوون لفيثوس في الفصل الأول من بيجماليون ]

جعل الحكيم الفن تعبيراً عن أعظم ما يفعله الإنسان ، الوصول إلى الحرية المطلقة ، ونحن إذ نستعيد لمناسبة رحيله المؤسف نبادر إلى القول ، بأننا في عسارتنا لتوفيق الحكيم ، لا نخسر كاتباً كبيراً فقط ولا داعية اجتماعيه من الطراز الأول ، بل نخسر كذلك جزءاً من تاريخنا ومن علاقاتنا بالفن والمعصر والحريّة ، فتوفيق الحكيم كان معلماً كبيراً في كل هذه الميادين ، وليس من المبالغة القول ، أن القسم الأعظم من منطقي الأمة العربية قد تلمذوا فيها ، وهم يفتنون العطر في صفحات تسويق الحكيم في « عودة الروح » ، وعصفور من الشرق ، وتحت شمس الفكر وأهل الفن ، وأهل الكهف ، وعصا الحكيم ، وحرار الحكيم ، ويوميات نائب في الأرياف ، وشجرة الحكم ، والرباط القلنس ، وعصودة الروح ، وغيرها .

.. هذا الكلام الذي يقوله « أبو لون » لفيثوس في الفصل الأول من بيجماليون من مسرحية بيجماليون لتوفيق الحكيم ، يمكن إعتباره مفتاحاً أساسياً لفهم علاقة توفيق الحكيم بالفن ، هذه العلاقة التي حكمت حياته كلها ، وأملت عليه ، ليس بجمل إنتاجه الفني في المسرح والقصة والفكر الاجتماعي والفلسفة والتخيل للفن بل كذلك أسلوب حياته وعيانه ، فإذا أغفلنا في دراستنا حياته ونصرفتاه الإنتباه لهذا الأمر ، سيظل الكثير من سلوكه وكسر الحكيم متناقضاً علينا ، فالرجل الذي أتى على نفسه مثل يديلية وعيه أن يضع الفن في تلك المرتبة السامية كصنو للحرية والحياة أنشأها ، أخضع وعيه كله لسمو الفن ومجاورته ، وفي هذا كانت قوة توفيق الحكيم وضيقه للحكيم يشترط بأن يمر الإلتزام والجمع نفسه من ثقب إبرة الفن ، ففي الفن وحده يمكن للإنسان أن يعثر على حريته لهذا



## إنبعث روح الوطن

.. في الإسكندرية ولد توفيق الحكيم في العام ١٨٩٨، لأسرة متوسطة، يعمل عميداً والد توفيق الحكيم في القضاء، وهو لولمه بعمله هذا، شاء منذ البداية، أن يدخل إبنه توفيق الحكيم في سلكه، وقد نجح في دفعه إلى كلية الحقوق، رغم أن الفن منذ يقاومه، قد شغل باله بالفن، وبين المسرح خاصة، وهكذا في نفس الوقت الذي كان فيه توفيق الحكيم قد صار أكتيماً صاحب أجازة في الحقوق، راح يكتب القصص المسرحية ويطلبها للفن لكي يثقلها مغلقة من أي توفيق، كما جعل من عمل المسرح البوهيميين دفاعه له.



## رحيل إلى الشرق وداها

.. هكذا برحل توفيق الحكيم إلى باريس بعد أن يودع أصحابه شاكياً باكياً، وأعداً بقوة سريرة، وفي باريس حظ الحكيم رحله، لكن غيبة الأب كانت كبيرة إلى درجة أنه بعد ثلاث سنوات، اكتشف أن إبنه راح يضي أياه متقللاً في عاصمة الثورة والفن بدلاً من السوربون والدكتوراه في الفنون أضحى أياه في مشاهي الفن وسرايع المسرح وزواياها مشغولاً والتركيبي فرتسي، ونحن إذا فشنا أن نعرف شيئا من حياة الحكيم في العاصمة الفرنسية، نجد بنا أن تقرأ روايته مصغور من الشرق، وللمؤكد أن مصغور من الشرق، ليس الكتاب الوحيد الذي يمس الحكيم من خلاله من بعض سيرته، فهذا الكاتب القف الذي جعل العقل الميأس الأول والأحد للحياة والفكر والمعيش، إذا جعل من كنه كلها مرآة لحياة، لأنه ندر أن عرفنا حضارتنا العربية الحديثة كاتباً، اختلطت لديه الحياة بالفكر، كل هذا الاختلاط، والوجه والفكر صيفا بشكل دائم كما يميل إليها، خلال مرحلة الحكيم الباريسية، ففي باريس اكتملت

وعلى الرغم من ثمانية والده، تمكن الحكيم من أن يصنعج نصوباً بين الصانع ١٩١٨ - ١٩٢٤، وبالطبع لم يكن من الصلصلة، أن يتبع الرقيب أول مسرحية كتبها توفيق الحكيم وهي مسرحية الغفيف الطويل، وكان ذلك في العام ١٩١٨، ضية ثورة ١٩١٩ م، حين كانت مصر تطل ضد الإنجليز، وراح الحكيم يكتب مفتياً أثر المسرح الشعبي، الذي راح يصير بقسو عن الغفصة القوية، وإذا كانت هذا الغفصة مستبد أكثر وضوحاً في النص الذي بدأ يجمع لدى «الحكيم»، لكنه إن يرى الدور إلا في عام ١٩٣٣ على شكل كتاب حل الفراعنة، وروحة الروح، وخلال الفترة التي فصلت بين مسرحيات توفيق الحكيم الأولى، ونشر عودة الروح، كانت أحداث كثيرة وكبيرة وإيمانية قد تبعت في المسار الحياتي للرجل ولا سيما في العام ١٩٢٥، حين قسور أبوه، وقد يش من رؤيته، أن يتصرف في متابعة دراسة الحقوق، فأرسله إلى باريس لعله يدرسه هناك، ويكون في الوقت نفسه قد خلصه من صحبة الرعايا والمطايين ومن وهمة الحياة البوهيمية.

علاقة ثقافة كاتبنا العصر، كما اكتملت علاقته بالشرق، أي بالأصالة، وهل أدل على ذلك من الميابة الأخيرة التي يولمها له العامل إيمان في نهاية «مصغور من الشرق».. أنبأ أن ياصديقي إلى هناك، إلى النبع، وأهل فكرتي وسعدا معك، وداها؟

## تجدد في كل المجالات

.. في العام ١٩٢٨ عاد توفيق الحكيم من باريس، والتحق بنادى على ضغط من والده بسلك القضاء، مما مكنته خلال السنوات الأربع التالية من التوظل في عدة مصر، ورصد الرئيس الذي يعيشه شعبها ولا سيما في الأرياف، تلك القصص التي كونت كتاب «بوميات نالبي في الأرياف» (١٩٣٧)، وروايات في الفن والقصة، التي نشرت في الجفصينات، وإن كانت بعض نصوصه تعود إلى تلك المرحلة.

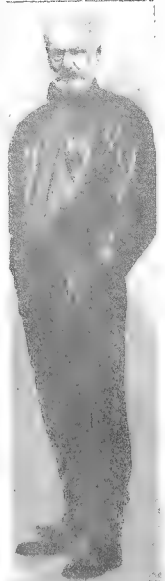
.. بين القضاء والكتابة، مضت تلك السنوات من حياة توفيق الحكيم، وانتهت في العام ١٩٣٣، بالزومعة التي أثارها نشره لمسرحية الفلسفة الأولى «أهل الكهف»، وكانت تلك المسرحية فاتحة لأعمال مشابهة، خرج بها الحكيم عن الكتابة للمسرح الخالص إلى ولوج نوع آخر من الكتابة المسرحية، تعتمد الشكل الفلسفي للتصير من أفكار فلسفية، وفي هذا المجال وصل الأمر بتوفيق الحكيم، كما يجتهد بنفسه في مقدمة أوديب الملك إلى كتابه مسرحياته بجوهرها الفلسفي، وهو معتقد أنها أبداً أن يمكنها، أن تثل على غيبة المسرح ولكنه شاء ما أن تكون على شكل حواريات أفلاطون مجرد تغيير بإقبال ففي فكر مجادل، مسجل، من هنا كان الحكيم أول المدعوين حيناً قدمت أهل الكهف في العام ١٩٣٥، حين قدمت أهل الكهف، خلال إلتصاح الفترة القوية المصرية.

.. مهما يكن فإن سمعة توفيق الحكيم، كانت قد

توسعت نهائياً في أواسط الثلاثينات، ولا سيما بفضل المصارك، التي أثارها بعض أعماله (أهل الكهف) مثلاً، ولكن بوميات نالبي في الأرياف أيضاً.. حيث صوبت هذه المجموعة من قبل الأهر، وإذا كان مصوغ الحكيم في وظائفه الرسمية لن يستمر طويلاً بعد ذلك، فإن تلك السنوات نفسها، كانت مفعمة بالإنتاج، إذ إلى تلك الفترة ميسا وإلى السنوات التالية لها، تعدو معظم أعمال «الحكيم» الكبرى، وإذا كان الحكيم قد اعتبر نفسه خلال السنوات العشر الأخيرة من المسرحين المعلنين للفن بامتياز توبيل للأداب ترشيحاً جديداً (دون أن يخاله الحظ بالفوز) فهو رائد أول كبير من رواد كتابه الرواية الحديثة، وهو مؤسس حقيقي للمسرح الاجتماعي في العالم العربي، وأب كرم لكل تلك السبل العارم من الكتاب الذين اتفقا أثناءه من نعمان عاشور، وهو القريد فرج مرواريد محمود دياب وميخائيل رومان وبسم الدين وهبة، وهو رائد في كتابة السيرة الذاتية الفكرية عبر كتبه المعنوية في هذا المجال وهو رائد في استخدامه للغة العربية المبسطة في الحوارات وهو رائد في الفكر الاجتماعي ولتعدد الاجتماعي من خلال رصده للحياة الاجتماعية في مصر، ولوق هذا كله رائد حقيقي في صياغة فلسفة عربية لا تزال بحاجة عن يكتشفها في بطون كتبه وفي كتابها حواراته، لفلسفة تتناول مفاهيم القيب والزمن والفن والحلو والحياة وألح من مشاطير جديدة، يسميها هو التجاذب، غير إننا نستسمح في إختيارها أكثر من هذا والنظر إليها، حل أنها ثورة حقيقية في الفكر الحديث

## مجلة

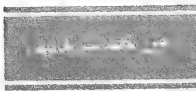
«اليوم السابع»  
(العدد ١٧٠)



## عصر الأكاديميات الادبية

احتلت الأكاديمية الفرنسية مع مطلع العام الحالى مكانة مرموقة ثلاثة قرون ونصف على انشائها . هذه الأكاديمية التي يطلق عليها البعض معابة اسم «مجنونة كاي كوتى» خاصة أنها أصبحت بالفعل أحلى أقدم وأعرق المؤسسات الفكرية في العالم . وإلى تم انشائها في عام ألف وستمائه وست وثلاثين . ومن المرف أن إنشاء الأكاديمية قد أحيط بظروف غامضة . ولكنه كان هدفا نبيلة لخدمة الفكر ورجاله . فقد اقترح أحد المفكرين أن يجمع أصحاب

القلم والفكر بصفة رسمية في منزله الذي كان يقع آنذاك في وسط مدينة باريس . كان كويرا هذا أحد المفكرين البرجنتات الذين عرفوا بغزارة كتابتهم . ولكنه لم يجرؤ على نشر حرف واحد خوفا من بطش الكنيسة الكاثوليكية . وقد قوبلت فكرته بارتياح . وبدأت الاجتماعات طوال أربعين عاما في هذا المنزل دون أن تكون لها أى صفة رسمية . ولم يحدث ذلك إلا بعد أن انضم إليها كاتب يدعى مالفيل كان يعمل سكرتيرا لدى الكاردينال ريشليو . وقد تحدث مالفيل مع ريشليو في امور هذه الاجتماعات . فأبدى استعداده لبيتا مبنى خاص يجمع فيه أهل الفكر الفرنسى وبالفعل بدأت عملية البناء في الجلي الخالى . وهو الذى شهد العديد من التحولات فيما بعد وانتهى العمل به بعد ذلك بثلاث سنوات . وسمى بالأكاديمية الفرنسية . وسمى اعضاؤه بالأكاديميين الذين بلغوا أوجين عضوا عند اعلان تأسيسها أول مرة . وقد ضمت الأكاديمية في عضويتها الشعراء والمثقفين وبعض المشاهير من رجال المجتمع . وبدأت الاجتماعات تعقد بصفة رسمية في دورات منتظمة تتم ثلاث مرات أسبوعيا . وكانت أول مهمة توكل للأكاديمية هي إصدار قاموس باللغة الفرنسية على مستوى واحد .



وعندما مات ريشليو عام ١٦٤٢ كسر خلفه أن يخصص قاعة للاجتماعات . وكان من أبرز أعضاء هذه الفترة الكاتب المسرحي المعروف بيير كوري . وفي عام ١٦٧٢ انضم إليها مولير والفيلسوف بامكالي . وأثناء بدأ الملك نفسه ينظر إلى الأكاديمية بتطور جدى . فامر بإنشاء مكتبته داخل المبنى . واعتبر أن الأكاديمية هي الوجه الحضارى لفرنسا . مما زاد إحساس اعضائها بنظرهم الجدية لانفسهم . وبدأ التذيق في اختيار الأعضاء الجيدة . الذين كانوا انشطتهم لانتاج المهام لوكالة الهم . وكما أن حال الدول في صعود وهبوط . فإن الأكاديمية كانت تتعرض لنفس المواقف . فحين مات الملك لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ . حلت على الأكاديمية فترة اظلام خاصة حين تولى الاشراف عليها الكاردينال بولينا . وقد استمرت الفترة المظلمة حتى عام ١٧٧٢ حين تم انتخاب مونتسكيو ليع رجال الفكر الفرنسى في القرن الثامن عشر . لم يكن مونتسكيو ثائرا فقط على مستوى القلم بل كان كاتبا متحررا مجددا . لسمى إلى تعديل نظام الأكاديمية . بحيث لا يمكن للكاردينال أن يتدخل في الانتخابات . وقد تم تعديل اللائحة بالفعل عام ١٧٥٢ وأصبح للكاردينال ودان الحق في حضور الاجتماعات كمرقب .

اما أشد المحن التي تعرضت لها الأكاديمية فقد حدثت أبان سنوات الثورة الفرنسية . حيث نظر الشعب إلى اعضاء الأكاديمية على أنهم الطبقة المتفصلة عنهم . واهم تناسخ الملكية المتبدلة الفاسدة . وقد تم انقاذ أرشيف الأكاديمية بصعوبة من أيدي الثوار عام ١٧٩٣ .

وفي أوائل القرن التاسع عشر بدأت الأكاديمية تشهد تحولا جديدا . فتح النساء أربع شعب هس : العلوم ، الأدب ، الفلسفة ، الفنون الجميلة . وكان لأعضاء كل شعبه قاعاتهم الخاصة . وزيهم المميز عن أعضاء الشعبة الأخرى . ورغم ذلك إلا أن الفترة التي استمرت بين عامي ١٨٠٣ و١٨١٦ لم تشهد من بين الأعضاء كاتبا متحررا أو مرموقا خاصة في شعبة الادب سوى سانتوسيان . وعندما عاد الملك لويس الثامن عشر إلى الحكم قرر أن يختار مجموعة من أعضاء الدرجة الثانية . ولم يتحسن إحسان الأيد أن تتحق لويس عن منصبه فأنقضت أبواب الأكاديمية على نشاطات استمرت حتى يومنا هذا . وأصبح مبنى الكويول كما يعرف اسم الأكاديمية - أكثر الأماكن تحفظا في فرنسا كلها . وذلك من حيث طقوسه وتقاليده التي يفرضها على اعضاءه . وحدهم . ونشاطهم . فقد بلغ أعضاء الأكاديمية في شعبة الادب أبان القرن التاسع عشر كله ١٥٦ عضوا . أما الآن فقد زاد فقط إلى ١٦٠ عضوا .

يؤكد المعارفون أن القرن التاسع عشر قد شهد أكثر السنوات ازدهارا في عصر الأكاديمية . وأن الانتخابات كانت تتم بصعوبة بالغة من أجل اختيار عضو جديد . وقد تم انضمام كل من الفريد دي موسيه وليكتور هيجو بصعوبة . ولم يتصرف اميل زولا بالصعوبة قط . حيث فشلت أربع وعشرين محاولة لادخاله . وقد لعب اصحاب المدرسة الرومانسية دورا هاما في ازدهار أكاديمتهم ابتداء من عشرينيات

فرانسو موريا



الحرب العالمية الثانية . . . وهي الفترة التي تشتت فيها النشاط الفكري واتجه الجميع بالفكرهم ووجداهم ناحية الحرب . وقد استعان ديمايل بالجنرال ديول في عقد اجتماع استثنائي لاختيار أعضاء جسد تحت وإبيل رصاصات الاحتلال الألمان . وكانت سنوات الحرب الثانية أشد قفلا من أي ظروف أخرى شهدتها الأكاديمية فيما قبل . فقد أتم القبض على أربعة من أعضائها . ولقد عاينتهم من قبل قوات الاحتلال معهم إبيل

والقرن الماضي . وكان لامارتين أول من انضم إلى الأكاديمية من الرومانسيين . ومن مثيره هناك استطاع أن يجلب إلى مدرسة الانظار . وعندما انضم هيجو إلى الأكاديمية عام ١٨٤١ وقف نصف الأعضاء الذين لم حق التصويت ضد ترشيحه . ثم رجعت الكفة لصالحه فيما بعد . واكتملت دائرة الرومانسية مع ألفريد دي موسيه والمفريد دي فيي .

ولم تشهد الأكاديمية بعد ذلك أي تجمع لأحدث في المدارس الأدبية حتى يومنا هذا بنفس التجميع الذي أصفه الرومانسيون . ومن جديد تأثرت الأكاديمية بدرجات بسيطة بكلالليل السياسية وخاصة الحروب التي شهدتها أوروبا حتى انتهى القرن التاسع عشر . في تلك الفترة دخل أناتول فرانس وبرلوق ميفي الكويول . ومع مطلع القرن العشرين انضم امعون روستان إلى شعبة الأدب وسارت الأمور على ما يرام . لكن سنوات الحرب جاءت لتوقف نشاط الأكاديمية تماما . والجديد بالذكر أن التأثير الذي حدث للأكاديمية كان أقل بكثير جدا مما دار إبان سنوات الثورة حيث لم تفقد الأكاديمية تقاليدها الموروثة عنها . وفي العشرينات من هذا القرن اختير فرانسوا مورياك واتدريه موروا . وقد واجه جورج ديمايل مشكلة اختيار أعضاء جلد إبان سنوات

هرمان لكاتباته في الصحف . وإبيل بونار وزير التعليم في حكومة رئيس الوزراء فيش . وشارول مورا لمرقفة في مساندة الانجليز . إلا أنه عقب انتهاء الحرب عادت الأمور كما هي . وتم اختيار مجموعة من الأدباء لا يزال بعضهم على قيد الحياة . ومنذ ذلك الحين وحتى الآن لم يتضم من أعضاء جلد سوى أساء قليلة منها يوجين أو نسكو وجان دارمسون ومرجريت يورستر التي تعد أول امرأة ترتدي زي رجال الأكاديمية . وجاك لوران أخر هؤلاء الأعضاء الذي انضم إليها مع أوائل ١٩٨٧

ولا توجد أي شروط محددة لاختيار العضو . لآمن ناحية الجنس أو النوع . ولأن الانتهاء إلى عضوية الأكاديمية شرف من نالها . فإن الأعضاء الحاليين الذين لم حق انتخاب عضو جديد عندما يفرغ مكان سابقا بالرولة . فامع ينتارون أساء أديبا يتم الاقتراح عليه . فافا ناز بالأهلية ارتدى زي العضوية . وفي احتفال بسيط يلقى العضوية صغيرة أمام رئيس الأكاديمية وأعضائها . ثم يمارس عملة .



جورج ديمايل

ومن المعروف أن هناك زيا خاصا يرتديه العضو أثناء حضور الاجتماعات . يتكلف هذا الزي ٦٠ ألف فرنك فرنسي . أما سيف شرف العضوية فإن أحدث زميل يقوم بإهداء العضو الجديد ذلك السيف الخاص الذي كان يخص العضو السابق . أما عن الاجتماعات فهناك اجتماعات رسمية لا يحضرها سوى الأعضاء وحدهم . وهناك اجتماعات يحضرها زائرون من الخارج - متسبين - يتم أيضا انتخايم من قبل لجنة خاصة وهم يتمتعون بعضوية شرفية . وتتمحصر أهمية الأكاديمية

الفرنسية - مثل كل الأكاديميات - في الحفاظ على التراث الفكري القومي . وإصدار الموسوعات وتشجيع المواهب الجديدة واكتشافها . وقد فلع نجاح الأكاديمية الفرنسية في عملها ودورها البعض الآخر . لإنشاء أكاديميات أخرى تقوم بنفس الدور مثل أكاديمية جوتيكور التي أسسها الإخوان الصطحان مونكور من أجل رفعة الأدب والفكر في أواخر القرن الماضي . وهناك أكاديمية فيمينا التي أنشأت من أجل مناصرة حركات المرأة والدفاع عنها وتشجيع المواهب الأدبية النسائية . وهناك أكاديمية ميلتشي التي أنشأها أصحاب الرواية الجديدة وهي تشجع الاتجاهات الحديثة في الأدب . وكل هذه الأكاديميات تمنح سنويا جائزة أدبية للروايات التي تصغر حديثا . وقد بدأت الأكاديمية الفرنسية مثلا في منح جائزة في فالزوايه عام ١٩٠٠ وهو نفس العام الذي بدأت أكاديمية اللساين لم يتجاوز عمرها الثلاثين . الأول هو باتريك يسون عن روايته وداراء عام ١٩٨٥ . والثاني يان كينيليك عن روايته « أعراس البربر » عام ١٩٨٦ .

عن مجلة ستورويا (ديسمبر ١٩٨٦)

لدينا الكثير من المزارعين الزوج . لم يكن العمل دائما في أفريقيا وأوروبا في تلك الأونة . كانت الحكومة البريطانية تعطي الأرض للبيض لاذلال السنوج السنين يوضعون في معازل بعد أن تباع أراضيهم إلى البيض بسمير زهيد . الهكسار بعشرة شلنات ، وهي تساوى الآن أكثر من مائة جنيه استرليني .

- هل كان أبوك عصريين ؟

- يقال هذا عنها . وهكذا كان كل الناس الذين آمنوا بالامبراطورية البريطانية . مثل الفرنسيين في الامبراطورية البريطانية ، يعتقدون أن الله قد أغوى الانجليز كي يصنعوا أقدارهم . كان كل ما نفعله يثير دهشة الأفارقة . فقد كان أبى انسانا للغاية . على عكس الكثير من الاستعماريين كان موقفا ناجحا . ورضم كل هذا . إلا أن أحدا لم يعتبره رئيسا مثاليا .

- الكاتبة الانجليزية دوريس

ليسنج .. كم من الزمن عشت هناك ؟

- إلى أن بلغت الثلاثين . كنا نعيش في مزرعة . نوع من المزارع لا مثيل له في أوروبا . أقرب جيران لنا على مسافة ستة كيلومترات . أول مدينة هي سالزبورج على مسافة ١١٢ كم . وما يسمى هنا بالقرية الصغيرة لا يوجد هناك . لكن توجد سكك حديدية وبعض المنازل على مرمى البصر . مكتب بريد وقلنتي وبار ويقال . كنا نقوم بجولة فيها كل اسبوع .

- هل كنت سعيدة في تلك الأونة ؟

- كان كل شيء رائعا . أمكنني أن أتعلم العديد من الأشياء . لكن الأطفال يعتبرون أن كل شيء مدان لهم . في بداية الأمر أصبحت دراسي بالمراصة . وعشت في بيتون لم يكن يعجبني كثيرا . لم أتمكن تعليما حقيقيا . كنت أفضل أن افر مريضة من الذهاب إلى المدرسة مسافرت إلى سالزبورج . كنت في الرابعة عشر . بانه من وقت ضائع . يجب أن أتعلم لغات . عدت إلى المزرعة وأنا في السادسة عشر من العمر . وكنت آنذاك روبايتن .

- هل كنت على وعي بالمشاكل

العنصرية ؟

- ليس أكثر من الآخرين . كل العالم كان يعرف أن الأمور سيئة . الحكمت بمجموعة من الناس نقرا جملة أعمد الجليد . وهي جملة أسبوعية يصدرها اليسار



## حوار مع الكاتبة الانجليزية

### دوريس ليسنج

- نحن نعرف دوريس ليسنج الافريقية من رواياتك .. لكننا نقرضا لا نعرف شيئا حول طفولتك ...

- ولدت في مدينة كرمشاه في أكتوبر ١٩١٩ . في وقت لم يكن فيه هناك ايران . لكن بلاد فارس التي كانت تديرها قوات اجنبية تتكون من فرنسا وبريطانيا العظمى وروسيا والبنك البريطاني الذي كان أبى يعمل فيه كموظف . وعندما بلغت الثانية وبعد أن ولد أخى ذهينا إلى مدينة طهران .. وفيها بعد تركنا فارس إلى بريطانيا . كانت أمى ذات رأس انجليزية جسماءه ، وكى تنجب حر الصيف في الخليج . قررت أمى أن تملنا عن طريق روسيا . وكنا ههنا أول اسرة تسافر إلى روسيا بعد الثورة .

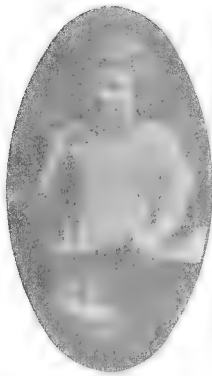
- في أى عام ؟

- كان ذلك عام ١٩٢٤ . عبرنا الحدود واقبلنا القطار . كانت القطارات في حال يرثى لها . امتلات الارصفة بأطفال مشردين لا مأوى لهم . لم يكن يمكن تحمل كل هذا . لكننا هربنا من حر الخليج حسبا رأت أمى . أحكى لك هذا كي أبين لك أبى

نوع من النساء كانت أمى . فقدناها يوما على رصيف القطار وهي تبحث لنا عن شيء نتناوله . تأمت وسط البلشفيين . وهي التي لا تعرف كلمة روسية واحدة . القطار في حال من الفوضى . ولا أعرف كيف تخلصت منهم . عاملها المشولون بشراة . أوقفت أول قطار بضائع مربها . ركب بجوار السائق فطلعت معه أكثر من ستائنة وخمسين كيلو مترا كي تلحق بقطارنا . روت لي ذلك فيما بعد حين استرخنا في موسكو . حيث ينظر الجميع إلينا كحيوانات غريبة . لأننا مدقونون بالملابس . لم تكن معنا أية أطعمة . ثم وصلنا إلى بريطانيا . وأذكر جيدا كم كرهت لندن لشدة برودتها وأطرافها . أنا التي لم أكن أعرف سوى فارس الحارة الجافة .

- كم كان عمرك ؟

- خمس سنوات . ظللنا عشرة أشهر في لندن . في نفس العام رحلنا إلى روديسيا (زيمبابوي اليوم) التي اختارها أبى . كان يمكن أن يعود إلى البنك . لكنه لم يود . فقد كانت الحرب العالمية الأولى بالغة القسوة عليه . أصيب بجرح غائر في ساقيه . فضل أن يرحل ليزرع الذرة في روديسيا . كان



دوريس ليسنج في من الخامسة

.. الكتابة الانجليزية دوريس  
ليسنج .. إذن ف «العشب ينفى» هي أولى  
رواياتك الاربعة ..

- أجل . لقد استلمت هذه الرواية  
من حيال هناك . واستلمت عنوانها من  
قصيدة «الأرض الخراب» لايوت حيث  
يقول : «العشب ينفى لفرق القبور  
الساکة» . تطور الرواية في جنوب افريقيا  
حيث التفرقة العنصرية حل أشدها . تنشر  
الصحف خبراً حول مقتل ماري تيرنر ..  
البيضاء . لقد قتلها غلدها الأسود .  
ماري زوجة لأحد المزارعين في روديسيا  
يدهي ريتشارد تيرنر . عندما يقرأ البيض  
الجبر يواجهمون الأمر ببرد ... فهم  
يتأكدون من جديد أن الزنجرى رجل يجب  
إسالة الدماء ويحبل إلى ارتكاب الجرائم .

وتختلف عائلة تيرنر في هذه البلاد . فهي  
عائلة شديدة الفقر . وينتم أفرادها بفرابة  
في السلوك . فهم يحشون في عزلة . لذا  
فإن البيض ينظرون إليهم باشمزاز ..

وماري تيرنر ابنة رجل عاش أكثر لوقاته  
مع الكاس . يشرب ليفين فيشبر من  
جديد يعود إلى منزله ليشاجر مع امرأته  
تشاهد الصغيرة ماري فلا تلكس سوى  
دموعها . تبكى . تتوسل إلى أبيها ألا  
يفعل . لقت مثل هذه الظروف عبة مفقودة  
بين ماري وأبيها فتملقت أكثر بأبها ..

- أجل . إنسان . ابني الأكبرى  
الأربعين من عمره الآن . يزرع البن في  
زيمبابوى . نحن أصدقاء . رغم أننا  
نختلف في المناظر السياسية . أنه يناضل  
ضد البيض . هناك أخى أيضاً . تعيش  
أبنتى في جوهانسبرج مع ولديها . لا أحب  
الحديث عنها . تعيش حياة بزعمة . لديها  
الحخدم . هذا شيء رائع . ومثير للفضج .  
أما بالنسبة لى . فإن هذا اللون من الحياة  
أقرب إلى الجحيم . لكنها تراه شيئاً رائعاً .

- كيف طلقت ؟

- رحلت .

- لم تزوجت مرة ثانية .

- أجل . فيها بعد . لم تكن سألزبورج  
بالمكان الذى تعيش فيه دون زواج أثناء  
الحرب . وفيها بعد . تركت روديسيا وعلدت  
إلى إنجلترا عام ١٩٤٩ . وحيدة مع ابني  
الذى رزقت به من زيجتي الثانية . إنها أكثر  
الأشياء التى مارسستها في حيال روعة . علدت  
هنا . لأن إنجلترا هي جنة الأبداء ولا  
يتعرضون فيها للمضايقات ولا للسحل .  
انظر إليهم في الولايات المتحدة . هناك  
سباقى جباد . ويقعون تحت ضغوط لا  
تتوقف .

- ألم يملك الكتابة في روديسيا ؟

- بلى . لكننى كنت مشغوفة  
بالسياسة . وهو أمر لا يكتن إخفاله في بلاد  
تنقصها العدالة .

- الكتابة الانجليزية دوريس  
ليسنج .. ماذا فعلت عند وصولك إلى  
إنجلترا ؟

- لا شيء . تعلمت الاختزال وأعمال  
السكرتارية . كان مرتضى خسون جنبها  
استراليا . وليس هذا بالكثير . لكننى  
استلمت الحياة بما عند الضرورة . بعث  
أولى روايات «العشب ينفى» وعشت أربعة  
أشهر من عائلتها .

- وهنا قررت أن تكونى كاتبة ؟

- لا أعنى هذا . فلا يمكنى سوى أن  
أكتب . ولأننى كنت طفلة فلم يكن لدى  
وقت لأماوس مهنتى . كنت أكتب قليلاً  
لفترة طويلة . ولا أريد أن أصف نفسى  
بكلمة «مكتوبة» فهي كلمة ميلودرامية .  
كان يجب أن أبيع كل ذمب أمدى وملايسها .  
من المتع أن أنفى الآن أكتب تقصداً  
وامتلك منزلاً ولا أواجه صعوبة في مواجهة  
الحياة .

البريطانى . كنت في تلك الأونة بين  
السادسة عشر والعشرين من عمرى .

- الكتابة الانجليزية دوريس  
ليسنج .. مثلها رأينا في روايتك «أبناء  
العشب» ؟

- أجل . هناك عناصر تتعلق بالحرب  
في هذا الكتاب . أحداث مثل التى رويتها  
في شكل حواريات ساعدت أن أهتم  
الأمر .

- في أى من قررت أن تصبحى كاتبة ؟  
في سن مبكرة . عندما كتبت هاتين  
الروايتين .

- هل شجعت أحد ؟

- لا أحدى . كانت أمدى طموحة  
للغاية . تودى أن أصبح موسيقية مثلها .  
كانت امرأة غريبة الأطوار . أبوها من  
الطراز الفيكتوري المتمز . كانت تود أن  
تصبح عرصة . كأنها لم تصنع بين فنيات  
الطبعة المتوسطة . لم يعلمها أبوها الكلام  
لمدة أربع سنوات . كان يكفى بأقل الأشياء  
حتى انتهت الحرب العالمية الأولى . حيث  
اقترحت عليها إدارة مستشفى سان جورج  
العمل عندها . كانت في الثانية والثلاثين .  
فضلت أن تزوج . أما بالنسبة لى فلم تكن  
مشغوفة بالموسيقى . لكننى صرحت عبدة  
للكتابة .

- تزوجت مرتين ؟

- أجل . في المرة الأولى . كنت صغيرة  
للغاية . في التاسعة عشر . من موقف  
روديس يعمل كثيراً وطموحاً وضيق الألق .  
أصبح شخصية مرموقة . وكنت زوجة  
الثانية . زواج سعيد لكنه صنع مأساة  
بالنسبة لنا معا .

- هل كان زواج حب ؟

- لا . بل جنون . فبسبب الحرب  
وملايسها . كاد الجنون أن يصيبنا . هناك  
نوع من الحماس المؤقت والمزاج العابر .  
بدأ كل شيء مريباً لا حساب له . طلالاً أن  
سنوات الحرب سوف تسود .

- لكن نهاية العالم لم نغى .

- بالأساس . كنت أحضر مؤمراً حول  
عوامل الحماية من الحرب النووية . وكان  
يسوده الأحساس أن نهاية العالم ليست بعيدة  
مثلما تتصور .

الكتابة الانجليزية دوريس ليسنج .  
هل رزقت بأولاد من زيجتك الأولى ؟

تلقي ماري يوما ريشارد في إحدى دور السينا فيهم بها حيا . يطلب منها الزواج . فتوافق بعد قليل من التردد . يجدها أنه رجل فقير بلا حول . . . ترحل معه إلى مزرعته الوحشة البعيدة . بدأت ترى أجساد الزوج العارية تشترع بشعريرة . أنها امرأة بلا طموح . فزوجها أفضل من أيها .

إلا أن الرياح تأتي دوما بالنسبة لها بما لا تشتهي السفن . يصيب المرض زوجها ويقعد تضطر أنه تباشر أعمال زوجها بنفسها . لكن كيف تدير هؤلاء الزنوج العرايا وهي تشتت من رؤيتهم . لذا فإن تعاملهم بخيلة شديدة . تقتطع من أجورهم . ويتألم عليهم بالوسط . تضرب أبعدهم بشدة لأنه بحث لنفسه عن ظل يجتمى فيه من التبع والخر . لم تستطع ماري أن تحير زوجها بما تفعله للعمال حق بعد أن تم شغاله . لقد أخرجت فيهم كل ما فعله أبوها بأهمل . لكن مع الفارق أن أباهم كان سكيراً . أما هي فواضعة . . . وعندما يعود الزوج إلى العمل فوجيء أن العمال قد هربوا من قسوة أمركه .

يوسل ريشارد العامل موسى إلى زوجته كي يساعدها في أعمال المنزل . أنه أحد الذين ضربتهم يوما بشدة . يقوم موسى بعمله . ويبدأ الأحوال تزداد سوءاً بالمرزعة . . . تفكر السيون لدرجة أن ريشارد يقرر بيع المزرعة . . . فترداد الحالة سوما . . . خاصة كلما راقبت عيني موسى . رجل يتكلم بعينه فقط . ألا تشعر ماري بأشمزاز وهي تلمس جسده يوما . . . وعندما تشعر بسلطة الرجل عليها تقرر بيع المزرعة . وأن ترحل مع زوجها .

في ليلة الرجل يخرج ماري من غرفتها وسط الليل . متجهة نحو الشرفة . إنها تعترف أن الزنجي سوف يضر . . . لأنه يجبر موسى من الظلام فجأة ويغمد سكيناً في قلبها . وفي صباح اليوم التالي تنطلق الشائعات حول تلك الأسرة التي انتهت بمأساة كما بدأت .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . . يقال أنك بدأت بكتابات «مارتا كويست» ثم قررت فيما بعد أن تملأ أول جزء من حاسية «أبناء العصف» . . .

- خطأ . فقد فكرت منذ البداية أن أكتب حاسية . قيل في الولايات المتحدة أن روايتي «شيكاستا» يجب أن تكون ثلاثية .

في الواقع كانت تعجني الحساسية التي ظهرت أخيراً . مع «مارتا كويست» . . . كنت أعرف أنني بدأت شيئاً ذا باع طويل . وعلى العكس بالنسبة لرواية «شيكاستا» . . . كنت أعتقد أنني أكتب كتاباً واحداً . . . لكن في منتصفه قلت أن هذا رائع ومريح ويجب ألا تنتركه . وهكذا كتبت سلسلة «شيكاستا» .

- يقارنونك بسيمون دي بوفوار . ويقدمونك على أنك أحلى بطلات النضال من أجل تحرير المرأة . منذ متى اهتممت بمسألة المرأة ؟

- لا ترجع حركة تحرير المرأة إلى عام ١٩٦٠ حين كتبت البطاقة الذهبية . وإنما إلى أفكار اليسارية مسبقاً . وفي اليسار يعتبرون موقف المرأة موضوع مناقشة لا ينتهي .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . . قالت احسب شخصياتك النسائية : «عندما تستكتب المرأة الاشتراكية» . يجب أن تصنع ثورة جديدة ضد الرجال» .

- حدث هذا قبل أن أقوله في الولايات المتحدة منذ فترة غير قصيرة فماذا تفعل النساء في الحركات السياسية ؟ هل يعلون الشئ ويكتبن يوميات . . .

- المرأة الطفل هي نذير في روايتك «مذكرات باقى على قيد الحياة» التي نشرت عام ١٩٩٠ .

- إنها أول رواية لي يمكن أن تدخل تحت نطلق ما يمكن تسميته بـ «ميتافيزيقيا المستقبل» حيث يتم التبحر ومن الحاضر ومن الواقع لتصور عالماً لا يصل إليه البشر بأجسادهم . وتروى قصة امرأة تعيش وحدها في مدينة مجهولة الهوية . . . تجد البشر نفسها متواجدة في أنواع مختلفة من الأزمان . كأنها تمر بسر تكونين يتكرر تحت الوصايا العشر . فسكان العالم يجربونها ويتضمنون إلى قبائل مهاجرة تظهر فجأة ثم تختفي متجهة نحو الشرق دون أن تترك وراءها أدنى أثر سوى بعض خلفات الثيران التي أشعلوها فوق الرصيف . وبعد رحيل هذه القبائل الغريبة تصاب المدينة بنوع من الشلل . فالألات تتوقف عن العمل . وتتوقف الكهرياء وتشح المياه وتباع للسكان في جرادل . وتتصاب المدينة بتلوث غريب لدرجة أن يصبح الهواء النقي شيئاً لا يقدر بشئ . الشيء الوحيد الذي لم يتغير في

المدينة في هذه الظروف هو بيروقراطية الموظفين فوق مكائهم . فاللوائح موجودة . وعلى الجميع أن يطبقوها مهما كانت الظروف . وتثور أقاويل أبناء الشعب حول هذا السلوك البيروقراطي وحول موقف الحكومة والصحافة من مواجهة المشكلة . فيفهم الناس أن الأسلوب الذي توصف به المدينة بالطريقة الرسمية يختلف عن الحقيقة التي يعيشون فيها . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . . لماذا هذا الجو الكئيب ؟

- ألا يجب أن هذه الأجواء موجودة في عصرنا . . . ونحن نغضب أحبتنا عنها . مثلاً هناك مجموعات عديدة من الأطفال الصغار الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة والعاشرة يعيشون منزولين عن البيئة ويتحولون إلى وحوش آدمية . فيبحثون عن اللعبة كى يقتاتوا ويسلوا بطونهم الجوفى . اليس هذا موجوداً . . . ه هذه الأبنية المليئة بالشرارات التي يعيشون فيها أكثر سطوة من الكهوف التي عاش فيها الإنسان القديم . . . سوف تتحول الأشياء إلى الخفيض . ومع ذلك فإن المشاغل لا يلدرون ولا يأخذ أحد بزمام المبادرة .

الوحيد الذي يحمل المسؤولية على عاتقه هو فتاة في الثانية عشرة من عمرها تدعى اميل التي تحاول أن تؤثر على الرواية وتتغضب عليها كي تقوم بتغيير الأحداث . . . وبأسلوب أقرب إلى اليسارية وتحت الظروف الغريبة التي تعيشها المدينة . تمز اميل بالعديد من المراحل الانثوية البيولوجية في وقت قصير نسبياً . وتصف السوراية بالعلاقة المكثفة الغريبة التي تعقدتها اميل مع حبيبها جيمس الذي قام بتأسيس إحدى الجمعيات الخيرية . وهي أيضاً ترتبط بهووه . الحيوان الغريب الذي له جسد كلب ووجه قط وكأنه يرمز إلى الشهوة التي أصابها جميعاً . فكلنا مزيج من أشياء عديدة متناثرة لا يمكن أن يجلد بينها توازن . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . . من أين يأتي الانفصال بين الجنسين حسياً ترين ؟

- فيما قبل . كانت لدى أفكار متزمتة حول هذا الموضوع . أما اليوم . فالأمر يبدو مضحكاً فالنساء مواطنات من الدرجة الثانية . وفي المجتمعات السوفيتي تعامل المرأة بصورة أشد سوءاً من مثلثتها في الغرب . لكن من أين يجيء هذا ؟ في تلك الأيام لم يكن موضوع الولادة قابلاً للنقاش . فهناك



دوريس لينج

كوكب جديد اسمه الأرض . لا نعرف هل سيرت شيكاستا عقونته أم سيكون بديلا عنه في أن يصبح علما مثاليا .

في المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... هل تعتبرين الآن كمؤلفة خيال علمي ؟

ذلك شيء أحبه . فكتاب الخيال العلمي هو شخص يعرف جيدا المسائل العلمية ويستخدمها حسب قوانين الأنواع . مثل اسحق آيزوف . وأنا لا اعتبر ككاتبة خيال علمي . ولكن خيال فضائي .

لقد أعلنت اعجابك بالدائم بكبرت فونجوت

إنه رائع . رجل جذاب . ورائع للغاية . وفي نفس الوقت فهو جاد . أتذكر عندما كتب روايته وعازف البيانو في وقت يتقدم فيه العالم دون توقف . ينسوز باضطراب . كان يكتب حول البطالة . قال إن العمل ميسبح نادرا وثمينا . حدث ذلك في الخمسينات . ولهذا أحببت الخيال العلمي . الذي يتيح اظهار المخاطر وكشفها بوضوح .

في المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... لم تكنين تبتوأت ؟

كل الكتاب يفعلون ذلك . لأننا كثيرا ما نتجاوز أوقافنا عصبية من خلال أشياء تتوقف فيها بينما . ضع كل العلماء الذين يريدون أن يصنعوا المستقبل . ولم يحدث هذا مع كتاب والخيال العلمي . انظر إلى ما تحيله كتاب الخمسينات . فكل ما تحيلونه تحقق .

الذهبية .. بدأت في كتابة « إنياء المتف » حول مارقا كويست . رواية تاريخية . تقع في ألقى صفحة . يدور آخر أجزاءها في « مدينة المساء » في عام ٢٠٠٠ إبان الحرب العالمية الثالثة . انتقلت إلى دائرة شيكاستا . رواية تدور في فضاء كوني . كاتما . ذهب مع الريح . تدور أحداثها في المريخ . أما تغير في خطك . مما أتاح فرصة جديدة للاهتمام ..

الروح البشرية تتغير . كنا نفكر فيما قبل بأسلوب محدود كأننا نمتلك بلاده داخل رؤسنا . أما اليوم فالتنا يعد نظر أكثر . خاصة الشباب . أصبح العالم صغيرا مع الاذاعة . الآن نحن نرى أعمق كوكب عطارد . ليس كذلك . نحن نعرف العصر الذي نعيش فيه . يتعلم زماننا . يعرف كل الناس . وخاصة الأطفال . أننا نعيش في أزمنة تختلف . وعلى الجميع أن يفهم ذلك تماما .

وماذا عن رواية « شيكاستا » ؟

تنتمي هذه الرواية إلى ما يسمى بالمستقبلية المتأخرية . أو الخيال الفضائي الذي يشع الخطين لمستقبل لا يمكن أن نعيشه بأي حال من الأحوال . إنها حالة مضادة لرحلة من الرحلات التي قام بها جاليليو أكثر منها تمعيرا عن شخصيات كتب الخيال العلمي مثل بيسك ووجرز ، وفلاش جوردن . فهناك مجموعة من العلماء تكتشف كوكبا جديدا .

أنه أشبه بلانا الأرض التي نعيش فوقها . لكنها أكثر علوية . وفوق هذا الكوكب تعيش سلالة من القردة تتعلم كيف تقف لأول مرة قبل قدميها الأثنين . وفوق العرش تجلس مخلوقات من جنس يختلف . جنس متعلم تعلم كيف يتصرف مثل الانسلا . وفي النهاية فإن هذا الكوكب المسمى برونندا يتلقى حل نفسه وسكانه . وتجر السنوات الطويلة . آلاف الأصوام تتوالى أشبه بمرور فردوس ، حتى يحدث يوما أن يدخل إلى هذا العالم صوت جديد يعتبر نشازا للسلوك المألوف لدى سكانه . فيصاب السكان بعرض غريب تزهد حذته يوما وراء آخر .. وتجر السنوات طويلة فيبدأ السكان في الانكماش .. ويعمل الفلق والاضطراب على الرضاء والزمل . ويقر الزعماء أن اسم كوكبهم من برونندا إلى شيكاستا . أو الكوكب الجريح الفاسد . في هذه الآونة ينشأ هناك في مكان آخر .

أسباب حيوية حول الأم النساء . فلأرة لها حياة جنسية عادية . أما اليوم فإن الأشياء تغيرت . لكن ، هل نحن - والرجال دائما أكثر من النساء - نتغيرنا ؟ تبدو ردود أفعالنا العاطفية دائما متوافقة مع أشياء أخرى . إذا واجهنا حربا أو حل الأقل مشكلة اقتصادية صعبة للغاية . مثل مشكلة البطالة أو الحوار حول الحرية الجنسية فيسكون الامر بالغ الصعوبة . نحن لدينا أكثر من مليون عاطل في إنجلترا . ولا يمكن أن نتكلم عن « حرية » ناس لا يمتلكون نقودا .. تبدأ حرية المرأة مع الأجور . وأنا أذكر العامل النفسي لأن العلوم النفسية تتغير مع الاقتصاد . وكما ترى فالتنق لم أنس مداتي القديمة . وإذا قرأت السيرة الذاتية للنساء في القرن التاسع عشر اللاتي ناضلن من أجل حقوقهن . فسوف ترى أين قد أصبن بأمراض عصبية . لا توجد واحدة منهن لا ترى أن حرية فكرها مرتبطة بالاستقلال الاقتصادي . أما اليوم فهن وانفتحت في أنفسهن . وفي جنسهن . لا يسطن دون توقف من أجل أسباب مبهمه . لكن ماذا يعني ؟ يجب أن نتكلم حول الحرية النفسية مع أنسان عاطل .

المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... اعتقدن ان الامور سوف تتحسن يوما بين الرجل والمرأة ؟ وأن الجنس سيكون مصلحا بين الطرفين ؟

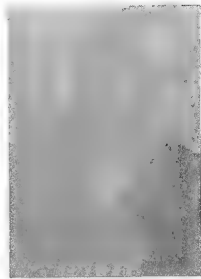
لا اعتقد . لا اعرف بمذاق أرد . لكنها غريبة تلك الحرب . فطلما أننا لا يمكن أن نكسبها فعليا أن نستغلها . فيها قبل . كانت لدى حلول لمشاكل عديدة . وكنت أقوم بأدور كل شيء ..

هل سيكون « السلام » مبعثا للظفر ؟

ربما . أنه غريب . وبالرغم من ذلك فإن هناك بشر يعيشون فوق نفس الكوكب . في نفس المنزل . جنبا إلى جنب . يعانون العديد من الصعوبات في الحياة . قال توماس من أنه عندما يتواصل رجل وامرأة فإن ما يحدث يمكن تسميته بالنقاء المضاد .

ليس في الامر جسيم إذن .. من قال انه جسيم . بل عمل العكس .

المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... بعد روايتك « البطاقة



### دوريس

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج .. تبدو رؤيتك للمستقبل تظلّمية  
من خلال كتبك ..  
- يكفي أن تقرأ الصحف . أعتقد أنه  
ستحدث حرب بسبب كميات الأسلحة  
الهرية . أشياء ما يجب أن تحدث للناس .  
في السويد والنرويج . ليست سويسرا هي  
أكثر قابلية للتلوث لا أعرف كيف تسير مثل  
هذه الأمور .

- ما الذي دفعك للأهتمام بمشاكل  
الجنون . إحدى بطلاتك ليندا كانت  
مرعبة بهذا المرض في رواية وأرض  
المعاده ؟

- أنا دائماً في وضع مارزا . في أصعبها  
جائنين وآخرين مصابين بحالات نفسية لمدة  
أعوام . لا أعرف لماذا . أعتقد أن كل نفس  
منا مجنونة تماماً . وذلك يعنيك من مصاحبة  
مدعى الجنون . أصرف كثيراً من الناس  
يقولون من لحظة لأخرى «حسناء أنا  
مجنون» وسوف استمر في الحياة كأن شيئاً لم  
يحدث . أن هذا أكثر اختلافاً مما تتخيله ..

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج .. هل راقبت بنفسك حالات  
العلاج في قيادة نفسية ؟

- إبان الثلاثينيات من حياتي . لكن  
ليس لسدى طبيب نفسي حقيقي . لكنه  
هاو . أي تحليل نفسي ارتذوكسي لا يوافق  
على هذا . وتحليل يشبه ذلك الذي حدث لا  
مرأة عجوز اسميتها السيدة سكرن وبطاقة  
ذهبية غريبة الأطوار . إنها الشخصية  
الوحيدة التي عرفتها وتنتسب إلى الكاثوليكية

لأسباب ايولوجية : إنها تميل إلى الكتيبة  
الرومانية بشأن التحليل النفسي . وكانت  
تميل إلى يونج . ساعدتني أثناء مرحلة مبنة  
جداً من حياتي . وليس هذا لأنها من مدرسة  
يونيغ أو لأنها كاثوليكية . لكن ببساطة لأنها  
امرأة رائعة . كنت أعيش في حالة من التوتر  
الشديد . وكان هذا بعض ما يمكنني أن أراه  
مرحّة : أنا امرأة تعيسة . سألقى بنفسي من  
النافذة وسأقتل هذا أو ذاك من الناس .  
«كان هناك من شيبيني» بالطبع يا عزيزي .  
بكل تأكيد .

يسو أنك لا تؤمنين بعملية التحليل  
النفسى ؟

- لم أقابل انسلاتا حلل شخصيتي  
وأفادني . لكنني أعتقد أنه يمكننا أن نستفيد  
منها . ليس هذا من فضائل النظريات  
الفرويدية أو اليونجية . أو طرق تحليل  
أخرى . لكن هذه المواقف العلاجية قد  
تتيح علاج الناس ومساعدتهم وهذا شيء  
خطير . أصرف شاياً في الولايات المتحدة  
هش جداً نفسياً . كان يعالج في إحدى  
المستشفيات النفسية وانتهى به الأمر إلى  
الانتحار .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج .. كنت أحياناً تضعين مقدمة  
تصريفية في رواياتك . فضلاً عن بعض  
المأثورات من أدريس شاه وهو كاتب  
معروف جداً في فرنسا ..

- إنه استاذي . رجل متصرف يتنى  
إلى الصوفيين الكلاسيكيين . وأنا تلميذته  
منذ عام ١٩٦٤ .

- هل هو استاذك الروحي ؟

- لا .. لا يوجد استاذ روحي في  
الصوفية . لا تتصور أنني اشترك في  
اجتماعات يفتون فيها أو يرقصون . هذا  
شيء لا يحدث . الأمور أكثر عملية في  
الصوفية . لكن كلمة «الاستاذ» لا مردها .  
نحن نتصور أن العرب لديهم من يقول في  
لحظة ما «سأقول الحقيقة يا طفل» فيرد آخر  
شاكراً «هل هذه الحقيقة فعلاً» نحن في  
الصوفية نتعلم لتعلم الحياة . فنحن في  
العادة نتعلم أشياء من الخارج . لكن  
الصوفية نتعلمنا من الداخل . وأنا كأمراة  
تربيت في زعابوى . فقد تعلمت أن أول  
شيء على أن أتعلّمه هو أن أخرج من السجن  
كي تتوافق مع الكون . من المؤلم أن تترك  
كل جلودنا .

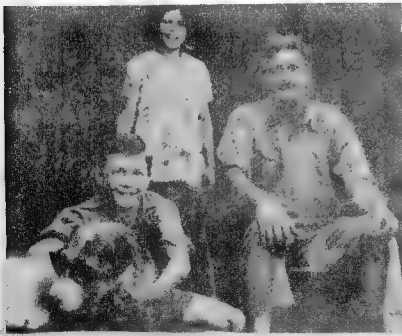
- هل يستغرق هذا وقتاً طويلاً ؟

- يوقف عليك . الصوفيون عليهمون  
جدا . إنهم قادرون على الحديث في المسائل  
الروحية . هناك الكثير من الأشياء التي علينا  
أن نتعلمها مسبقاً . فنحن لا نتعلم في لمح  
البصر . والغريون غير صبورين . فكل  
العالم تلمّزه لحظة تنوير .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج .. كيف تعملين . هل تكتين كل  
يوم ؟

- أنا دائماً أعمل بالمصادفة . عندما  
أستعد أعمل بسرعة . لكنني أشعر بالتفكك  
مثلاً يحس كل الناس الآن .

- لقد كتبت آلاف الصفحات ؟





## أين الأسلوب يأندرية !!!

هل يكفى الفلق ، وهل يكفى التنبه إلى جوهر المشكلة ؟

وهل نحتاج الحكيم ومن سبقوه ومن تلوه في أن يقضوا على هذه الفجوة الزمنية ؟ .. أسئلة وأسئلة ؟ .. لا بد من تغير المفاهيم السائدة ، فسار الجبل كله في عدة طرق .. الترجمة والتصوير والإقنيس ثم الابداع ثم التحريض في الابداع . هذه واحدة .. التحقيق والاحياء والدراسة وإعادة التقييم وتيسير التراث ثم الاستلهام والابداع ، وأيضاً التحريض في الابداع .. وهذه واحدة أخرى .. مخاطبة المثقفين أو المتعلمين بلغتهم وأسلوبهم ، والدخول إلى حياتهم وقضاياهم ، واستلهامها والابداع من خلالها ، ثم مخاطبة عامة الناس في المدن والقرى بلغتهم وأسلوبهم ، والدخول إلى حياتهم وقضاياهم واستلهامها والابداع من خلالها .. وهذه واحدة ثالث .. رصد المفاهيم السائدة ودراستها ، ثم مناقشتها والتحكك في جذريها المتخلف منها ، ومساندة الصالح ليكون أكثر صلاحية ، ثم هدم ما يمكن هدمه من الموروث منها والتخلف ، ثم الإضالة إليها وتطويرها إما عن طريق المناقشة في الدراسة والبحث والمقال والتقد ، وإما عن طريق الابداع في القصة والسرابة والمسرح وهذه واحدة رابعة ..

وما أكثر القضايا ، وما أصعب الطريق وأشق فالت لا تعمل وحكك ، وإنما هناك من يترصدون لك حاملين المصابول حلم ما تبي ، والأشواك لملء طريقك بما يدعى الأقدام ، والسياط لتمزيق جلدك وحكمك إن أمكن ، والسهم تحرق رأسك وتمزق أمك وسلامك ..

لكن كل منا يحمل صليبه على كاهله ويمشي ، وأكالي الغار بعيدة لئال .. وإن قلت واحد كقولك ليصل إلى آخر الطريق فالأخرون - وهم الكثرة الغالبة ، تسبخ أقدامهم في وحل الطريق ، ويضلهم السراب فإذا هم في أرض خراب .. ويسأل كل منا نفسه كل حين : أين الأسلوب يأندرية ؟ ..

وبعد أن يوضح الحكيم مسار هذه الرحلة وتنوعها وفزارتها سواء في الأنواع أو الاستلهامات من ناحية الموضوع ، أم في التجارب اللغوية من الناحية المفردة إلى الفصحى المسطلة إلى عامية الريف وعامية المدينة ، إلى لغة تكتب بالفصحى وتقرأ بالعامية ، أم من ناحية المضمون من العمل الفلسفي إلى الفكاهي إلى النفسي والاجتماعي والسياسي والوطني .. يقول : « .. كل هذا التنوع هو من قبيل المحولة المجتونة للقلقة لئلا يدور فجوة هائلة ، كان يجب أن نملأها بخارج سلسلة طويلة متصلة من آداب القرون الماضية . فلو أن أدبنا العربي سار سيرا طبيعيا - كغيره من الآداب العالمية - فكان له قرنه السابع عشر والثامن عشر في المسرح ، يحكي الكلاسيك الأخرى ، وكان له قرنه التاسع عشر والعشرون يصور المجتمعات الحديثة - لوفر ذلك على مثلي من الجهود المتقصة ما كرسه وركزه في نوع واحد بالذات .. إن هذه العيارة تكشف عن الأزمة التي واجهها الجيل كله ، والتي عاشها فطحت وشئت جهوده ، تحكى أزمة طه حسين والمفاد والملازق وأبو حديد ، كما تحكى أزمة الجيل الذي تلاهم وأحس مواطن فراغ أخرى تريد أن تملأ حتى تقسه وعلى وجوده يتحمل عبء مسئولية ملء الفراغ ، وسد الفجوة .. ويصرخ الحكيم كما صرخ الملازق من قبله من عبء المسئولية وعنه الرحلة فيقول الحكيم : ربما كنا - أيضا - جيلا مضحيا ، ضحى بنفسه ووقته في سبيل رحلة مستحيلة ، دفعه إليها الملح من منظر الفجوة المظلمة ، فالتلق يكتب ويكتب ، ويسود السوق ، ويسلأ المضطخت بظلام الماداد لينا لا جدوى منه ولا نفع .. من يدري .. الاحساس باليأس الذي يدفع إلى الشك في جنوى العناء يمكن عبء الاحساس بالمسئولية من ناحية ، ويجعل استحيال النتيجة من ناحية أخرى ، كما بعيد السؤال من جديد : أين الأسلوب يأندرية ؟ .. في دنيا الأدب لا بد من البناء المادي المتابع والمستمر ، هل تصلح الثورة العارمة في سد الفجوة ؟

- أعرف أنك تعتبرى غزيرة الإنتاج . وأنتى أنقى وقتنا جالسمة أقرب إلى الكاتبة . أنا الآن أمر بمرحلة بين كاتين . لا أفعل شيئا سوى مداعبة القلقل .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. هل تعتبرى أن للكاتبات رسالة ؟

- لا .. فنحن مناجذ . وأنتا تعرف كيف نمر عما نخسه من أحاسيس أشبه بما يشعره الآخرون .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. ماذا حدث وأنت ثمرين من المادية إلى الصورية ؟

- وأنا أكتب رواية «البطاقة الذهبية» شعرت بتحول تام .. فعندما بدأت كنت ماركسية مادية . وكانت لي أفكار تقدمية حول الإنسان والمستقبل . وعندما كنت أكتب حدث شيء لا يمكن تفسيره بالمعابر العادية للمجتمع . على سبيل المثال يمكن أن أكتب بسهولة حول أشياء لا أعرفها شخصا : نحن نمر أننا فوق الطبيعة للحظة . فبعد أن كتبت «البطاقة الذهبية» فكرت أنه على أن أختار بين الصمت حول كل ما حدث لي أو أن أحاول أن أعيشه بوضوح أكثر . كل ما فعلته أن استمرت في القراءة أعداد الأبحاث وما إليه .. وظللت مادية حسب المقياس الذي يبدو فيه كل شيء واقعا بين مستويين دقيقين جدا . ولهذا فأنى لجأت إلى «الحياة العلمية» أو استخدام الأرضيف الخيال .. والحروب الفضائية وأن أحكى هذه الحكايات التي تسمح لي أن أقرب أكثر فأكثر من الحقيقة دون أن تنزع أنفسنا من السواقع . فالخاتمة فالخاتمة : الحقيقة شيء واقع لا يمكن أن نضعها في إطار رواي تقليدى . ولكن على أن أجد نفسى أحلق فوق النجوم

### مؤلفات دوريس ليسنج

- ١ - حكايات أفريقية .
- ٢ - الحشايش تغنى (العشب يغنى) .
- ٣ - قصص أفريقية .
- ٤ - مذكرات باق على قيد الحياة .
- ٥ - شبكاستا (١٩٧٨)
- ٦ - الزواج بين المناطق ٤ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٩٧٩)
- ٧ - الأراهية (١٩٨٦)



## أين الأسلوب يا أندريه

فاروق خورشيد

ويقول الحكيم عن رحلته هذه في مقدمة (السرح المتوح) :  
« لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء .. »

أهى رحلة انسان يبحث عن نفسه ؟  
أهى رحلة فتان يبحث عن فته ؟  
قد يكون كل هذا ، وقد يكون شيء آخر من هذا .. »

انه كيا ترى ما زال يسأل نفس السؤال ، وإن كانت قد انقضت ثلاثون عاما أو يزيد بين كتابته للسؤال الأول وكتابته لهذه الأسئلة وهذه المبارات الحارقة .. والواقع أن السؤال الأول ، والأسئلة الجسدية تمكس كلها جوهر الفلقى الذى كان الحكيم يعيشه في أصفاه ، وهذا الفلق هو الذى خلق المحور الذى دار ابداعه كله فى فلكه ، وبسواء كتب الحكيم مستلهسا ما حوله أو مستلهسا التراث ، فهو دائما صاحب السؤال الفلقى : أين الاسلوب يا أندريه ؟ .. والسؤال لا يتصب على وجوده الفنى وحده ، وإنما هو يتصب على الوجود الفنى للأدب العربى الذى يريد أن يكتب صفحة من صفحاته .. فهو فى قراءته الشاملة والعريضة للأدب العربى القديم ، وهو فى متابته لأدب العصر الذى تفتح حبه الأدب فيه ، أحس أن هناك إختلافا فى المصطلح ، وأن هناك إختلافا فى المسلمات ، وأن هناك إختلافا فى الوظيفة .. لمعظم ما قرأه لا يشكل ابداعا فنيا يمكن وجدان الانسان وميهر عن قضاياه ، بل يطلق مصطلح الأدب على ما هو مجرد مهارات لغوية لا تضيف ولا تكشف جديدا فى رؤية الانسان لنفسه أو معرفته بها .. وأغلب ما يتابعه ما ينشر يفرق فى الاهتمام بالشكل بحيث لا يلقى للمحتوى والمضمون الفنى إلا القليل الجهد ، فيخرج باهتا مقرودا لا عبق فيه . والحركة التقيدى المعاصرة له تركز إرتكازا أقدمى وكسليا على المسلمات اللغوية القديمة وأساليب مسلمات تنتمى الى عالم اللغة لا إلى عالم

فى مطلع الشباب الباكر استهوانا سؤال طرحه توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » ، وقد طرحه على صديقه الفرنسى الذى تحدث عنه وأليه كثيرا فى هذا الكتاب ، وكان السؤال هو :  
« أين الأسلوب يا أندريه ؟ »

ومن يومها وهذا هذا السؤال الضاحك والجاد فى آن واحد هو شغلنا الشاغل ، ونظره فى مجالسنا فى محاولة البحث عن هوية لنا فى عالم الأدب . ونظره عند محاولة الإبداع ، وعند محاولة النقد على سواء ..

وفى محاولة توفيق الحكيم للإجابة على هذا السؤال كتب بالفصحى وكتب بالعامية ، بل وكتب بالعربية والفرنسية أيضا فله مسرحية من فصل واحد باسم ( أمام شبك التذاكر ) كتبها عام ١٩٢٦ وترجمها عام ١٩٣٥ الأستاذ أحمد الصاوى عماد : كيا كتب القصة والرواية والمسرحية والمقال والخواطر والمذكرات والتأملات بل حاول البحث أيضا فى كتابه هذا الادب وكتابه المتأدلة .. وفى محاولته للجابة على نفس السؤال استلهم المسرح الغربى واستلهم القرآن الكريم واستلهم التوراة ، واستلهم المجتمع المعاصر وقضاياه ، كيا استلهم ألف ليلة وليلة والأدب العربى القديم كيا جاء فى كتب الأخبار ومكتب المجموعات . رحلة الحكيم كلها بمحاولة دائمة للجابة على هذا السؤال الذى جاء على لسان بطلة المسرحى فى عصفور من الشرق وهو يوباه آخر منجزات الإبداع الغربى فى باريس .

التعبير الفنى وصلته . والأدب أو ما يطلق عليه اسم الأدب يوظف فى معارك السياسة الضيقة والأنية والمفتيرة بحيث يقوم رجال الأدب بدور الاعلاميين دون أن يكون هناك من يقوم بدور الادباء الا قلة قليلة لا أثر لجهدنا المحدود فى عالم تسوده الأصوات الجهرية التى تسخر كل شيء للمضامين المتكررة والمقولات المحفوظة والمعادة التى تلتصق من فوق المناسبات وفى ظلال المحارب .. قسأين أين الأدب ، وأين الاسلوب يا أندريه ؟

لم يكن عصيا أن يفتر السؤال إلى قلب الحكيم فى باريس ، فكم صنعت باريس فى وجدان أدباء العرب منذ رفاعة رافع الطهطاوى ، وكم أثارت أسئلة وكم فتحت من رؤى .. فجميدا عن اليشويات المتكررة للمفاهيم الساذجة لمعنى الكلمة برز معنى مصطلح الأدب وبرزت إبداعات الكلمة ، واستقرت الأجابه على الأسئلة الحائرة حول الغاية والمهدف ، وحول الوظيفة والشور .. وبدأ السؤال حول وجودنا الجندى نحن ؟ وقد دفعت محاولة الأجابه إلى هذا السؤال كل أدباء عصره الواعين إلى العمل فى كل ميدان ، ميدان الدراسة لتصحيح صورة التراث ، وميدان البحث لتغيير الوظيفة والفهم ، وميدان الأبداع لملء الفراغ المضيف الذى أحدثته الصمت الذى ران على أدبنا فى عصفور إنعطاطه وتحلفه ..

ومن هنا كتب أدباء العصر فى التاريخ الاسلامى ، ودرسوا الأدب العربى ، وأعادوا النظر فى البلاغة ، وأعادوا معارك فى تصحيح صورة الشعر وغيته ووظيفته ، ثم أبدعوا أيضا القصة والرواية والشعر والمسرح .

ويقول توفيق الحكيم عن هذا الفن الأخير .. مؤلفا المسرحى المعاصر بنهض على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه ، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم غلأها جهود السابقين على مدى الأجيال .. هذا إذن سر رحلقى الفلقة فى كل الجهات .. فانا إذنا سر فى قلق جنوى أن أسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر أمكان وجهدى ، وأن أقوم فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى نحو ألفى سنة

# مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصري القديم

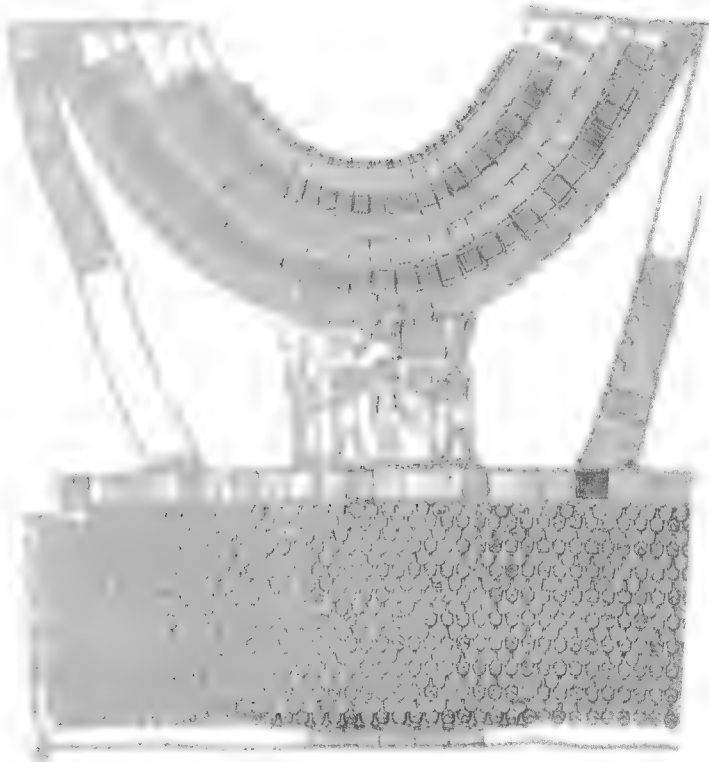
● تماثيل صغيرة من المرمر الأبيض والأحمر... غُثِّلَ قطعاً من لعبة كانت شائعة تنسبها الشطرنج، ويرجع تاريخها إلى عصر الأسرة [٣٠٠٠ - ٢٨٣٠ ق م].



● أواني رائعة للملكة «حتب حرس» أم الملك خوفو... يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الرابعة [٢٥٨٥ ق م].



● حلبة صليبية لحوت غنخ آمون [١٣٤٧ - ١٣٣٧ ق م].



● تمثال رائع من الخشب الملون من عصر  
الدولة الوسطى .. الأسرة الحادية عشرة حوالي  
سنة ٢٠٠٠ ق م .



● وعاء يمشاوى الشكل يرجع تاريخه إلى  
حضارة نقادة الثانية [ ٣٥٠٠ - ٣١٠٠ ق م ]  
وعليه وحدات زخرفية من قوارب وطيور .



● قطعة من رأس تمثال للملكة حتشبسوت [١٤٩٠ - ١٤٧٠ ق م] .. تمثل روعة فن النحت في عصر الدولة الحديثة .. الأسرة الثانية عشر .



# لوحة النزوح والفنان العراقي اسماعيل الشيعلي

اللوحة كأنه خط ألقى اخترقه بخط رأسى ،  
وقد استخدم نفس التكنيك الذى استخدمه فى  
الحلفية ، . . يبرز اللون الأحمر بمساحته  
الضئيلة بجماله ووضوح ، فإذا أمنت النظر فى  
البقع الحمراء ؛ خيل إليك أمام شخص  
حية متحركة ؛ تتبص بالدنس والحجارة .

وبرغم بساطة البناء الهندسى ، إلا أن  
الضربات السريعة القاسية لسكين وفرشاة  
الفنان ، وتشيع اللوحة باللون ؛ قد أضفيا على  
البناء قياً تشكيلة جديدة .

الفنان العراقي « اسماعيل الشيعلي » فنان  
متميز ، يعالج مسطوح لوحاته هندسية  
واضحة ، وفى نفس الوقت يقترب إحساسه من  
العفوية المطلقة .

وفى اللوحة « النزوح » يعتمد الفنان على  
التضاد بين الملموه النسي اللون الأزرق ،  
يقرشه بأرضية اللوحة ليحل محل ستارة  
الحلفية ، ثم يחדشه بسكينه خدوشاً حادة  
عنقوائية ، . . يتضاد لون الحلفية بزرقه  
مع اللون الأحمر الذى وضعه الفنان فى أعلى



# بورتريه توفيق الحكيم بريشة الفنان سيف وانلى

المرسومة ؛ لذا فإن الفنان لا يقع فريسة مدرسة  
فنية بعينها ؛ أو أسلوب فنى محدد سلفاً ، وإنما  
يفرض كل وجه طريقته الخاصة .

وما هو وجه الأديب الكبير الراحل « توفيق  
الحكيم » مزيج من عدة أساليب ، تميز تفاصيل  
الوجه فيه إلى المبالغة ، أما الجسم فهو  
نحيف ، ... لا يلجأ الفنان في ذلك إلى تشويه  
الخطوط بقدر لجوئه إلى اللبسات السريعة التي  
تشر الضوء حول كتلة الرأس والجسم ؛ مما  
يضيء الهيئة والوقار على الشخصية .

الفنان المصرى الكبير الراحل « سيف  
وانلى » علامة بارزة من علامات الفن  
المصري ، انه ينجح في رسم الشخصيات نجحاً  
خاصاً ، فهو يرى الشخص المراد رسمه ؛  
ويختزن الأوصاف بذاكرته ، .. وعندما يتمثله  
تماماً ؛ يترك الفنان لريشته كي تنقش على  
المساحة البيضاء .

ولا ينقل الفنان وجوه شخصياته على ما هي  
عليه من مساوئ وحسنات ؛ ولكنه يلج  
الأعماق ، فيتلاقى مع وجدان وعقل الشخصية

